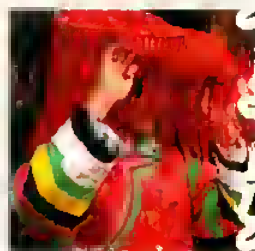


## 内容简介

本书是对青海互助土族地区传统婚姻仪式及其音乐调查研究的一部专著。在长期扎实的田野调查和广泛而丰富地占有第一手资料的基础上,书中以土族传统婚仪过程为基石,对婚仪中表现出的人文及音乐文化现象加以诠释。该书最具特色之处体现在它以土族传统婚仪过程为基线和观测点,对婚仪中表现出的人文及音乐文化现象,结合人类学和民族音乐学理论的研究原则和方法所展开的诠释与思考,因此,本书堪称我国音乐学研究领域独具特色的一部专著。

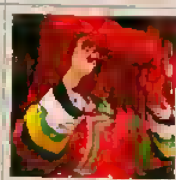
# 仪式· 青海互助土族传统婚礼及其 音乐的调查与研究

## 音乐与婚姻



● 祁慧民 著

中国社会科学出版社



# 仪式· 音乐与婚姻

青海互助土族传统婚礼及其音乐的调查与研究



## 作者简介

祁慧民 2003年毕业于中国艺术研究院获博士学位。2000年以来在《中国音乐学》、《音乐研究》、《中央音乐学院学报》、Asian Folklore Studies、CHIME等国内外期刊上发表多篇学术论文。出版英文专著(第二作者)一部。曾获得中国少数民族音乐学会“学会杯”、山东省社会科学及“泰山文艺奖”二等奖、省教育厅及文化厅优秀成果一等奖等奖项。2003年参与国家科技部大型项目。完成省文化厅及教育厅重点课题四项。2009年获“山东省艺术教育工作先进个人”。省“十一五”音乐学重点学科“民族民间音乐文化遗产”研究方向学科带头人。现任青岛大学音乐学院副院长、硕士研究生导师。

责任编辑：宫京崇

封面设计：



ISBN 978-7-5004-9088-3



9 787500 490883 >

定价：26.00 元

教育部人文社会科学研究规划基金项目  
项目批准号: 10YJA760037

# 仪式·二

青海互助土族传统婚礼及其  
音乐的调查与研究

## 音乐与婚姻



● 祁慧民 著

中国社会科学出版社

## 序 一

本书是作者在十余年前交出的硕士学位论文的基础上充实修改后完成的一本专著。全书集中讨论了生活在我国青海省互助县土族人的传统婚俗及其仪式过程中的用乐。

读者或许要问，一篇硕士学位论文，且是十多年前的“旧作”、为什么要拖到今天才正式出版？

我想替作者回答这个疑问。

其一，我们都知道，婚仪是任何民族人生礼仪中最重要也最普遍的礼俗之一。在我国，相关的文献记载从未中断。《礼记》、《仪礼》记述了上古时代人们的冠、婚、射、乡、燕、聘等多种礼仪，唯论及婚仪时，特别加上一句：“婚礼者，礼之本也”，可见早在古代，它就被看成人人生礼仪中的大事。正因如此，我国各个民族在自己的历史进程中，都形成了一套完整的反映本民族宗族制度、宗教信仰、人生价值的婚俗礼仪及其音乐，并成为民族文化最重要的内容之一。

但我们注意到，在中国高速的现代化经济建设的一次又一次冲击、挤压中，包括婚仪在内的各种传统文化的自守能力一天比一天孱弱。其变异速度之快、程度之深，皆出乎人们的意料。而以我自己数十年的亲自观察、感受，婚仪比丧仪、祭仪等变化更快。原因之一是婚仪的当事者是年轻人，求新求变原本是青年人的天性。加之，从民国以来，就有人高调号召彻底摒弃“旧式”婚礼而全盘挪用新式（即西式）婚仪。此情之下，传统婚仪普遍式微乃至消失，就成为无法阻挡的潮流。如今，不仅在城市，就是在一些偏远的山乡，“婚仪车队”、洋鼓洋号也随时可见，“现代化”让传统婚仪的存在几乎失去了可能性。神州大地上，真正原样保留着本民族传统

### 图书在版编目（CIP）数据

仪式、音乐与婚姻——青海互助土族传统婚礼及其音乐的调查与研究 / 祁慧民著. —北京：中国社会科学出版社，2011.8

ISBN 978-7-5004-9088-3

I. ①仪… II. ①祁… III. ①土族-民族音乐-研究-青海省②土族-婚姻-少数民族风俗习惯-研究-青海省  
IV. ①J607.2②K892.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2010）第 175291 号

责任编辑 官京蕾

特邀编辑 大 乔

责任校对 周 昊

技术编辑 李 建

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029450（邮购）

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京奥隆印刷厂

装 订 广增装订厂

版 次 2011 年 8 月第 1 版

印 次 2011 年 8 月第 1 次印刷

开 本 880×1230 1/32

印 张 7.25

插 页 2

字 数 230 千字

定 价 26.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社发行部联系调换

版权所有 侵权必究



其三,对于土族婚仪音乐,我本人有过两次采录经历。第一次是1983年七八月间,我在参加了几个不同的“花儿会”赛歌活动后,专程到互助县,请巴干才让、东明寿、东明福等优秀的土族歌手依照婚仪次序为我们唱了全部“婚礼歌”,他们边喝酒边唱,情绪饱满,风格浓郁,但最大的缺憾是脱离婚仪现场、婚礼歌成了完全孤立的“民歌联唱”,而没有婚仪的“现场感”。第二次是1998年,我和萧梅陪同奥地利国家音档馆馆长许乐(Shüller)考察甘、青民间音乐。由于季节关系,碰不到实际的婚仪,只好到一个土族村寨,请当地同行代为“组织”了具有一场展示性质的婚礼。其中,担任媒人、“纳什信”(代表男方迎亲的歌手)者,跳“安召”(土族传统舞蹈)的阿姑、图热闹的男女村民,都是按照传统婚仪盛装出席,即都是“真”的,唯一不真的,是新娘。当天的“组织”,非常逼真,参与展示的村民也都很投入。但内容仅限于“迎亲”礼仪、“送亲”及在新郎家的诸多事项,都未继续进行。严格地讲,第一次仅是婚礼歌曲的采录,婚仪的过程全部通过歌手的叙述。第二次是应我们的要求,让歌手、民众把实际过程“演示”一遍,我们甚至还作为宾客适度参与。但它仍然不是民族音乐学意义上的个案考察。尽管,作为“局外人”,我比第一次获得了有关土族婚仪更多、更强烈的“场域”感,但其中“不自然”的痕迹以及因为我们要求重来而出现的临时“断裂”,却是现实生活中的婚仪不可能出现的。

与我的经历不同,本书作者对土族婚仪的考察研究,有明确的学术目标,也有长时间、反复多次的观察、参与、访谈、由此获得的口碑资料和观察记录也就更具鲜活性和真实感。加之,作者未满足于事项过程的罗列和描述,而对婚仪中的重要人物、动物、用物、色泽等与土族传统思维、信仰、宗教观念的内在联系,进行了不断的思考和追问,将婚仪及其音乐定位于土族传统文化综合体中的一项加以多角度的解释。由此在理论品质上较之以往

婚仪及音乐的民族究竟还有几个?我没有精确统计,但我愿意负责任地说,在不多的地区和民族中,土族婚仪及音乐就是其中之一。这样,对它进行考察、描述并做人类学解释,就不能说无足轻重和没有意义了。我甚至敢说,现在土族传统婚仪的情形与作者当年考察时的状况相比,肯定又有很大的丢失和衰微。如此,本书所记所叙,就更有它特殊历史和文化价值了。

其二、作者本人对土族文化及婚仪的关注,远在她攻读硕士学位之前。大约是1996年,美国人类学家、民俗学家凯文·斯图亚特(Kevin Stuart)在青海做土族文化的人类学考察,特邀请本书作者加入,并开始在《Asian Folklore Studies》、《CHIME》等杂志上联名发表文章。由此,作者一方面进入土族的传统文化世界,一方面向斯图亚特教授学习人类学的理念、方法,获益良多。翌年,她考入西安音乐学院,被指定读“音乐翻译”专业,师从戴明瑜老师。未料,戴老师于1998年突然病逝,时任副院长的鲁日融老师在此“紧急”情况下,建议由我代为指导。理由是西安音乐学院是我的母校,我又是鲁老师的学生,而且我还有过在青海考察土族音乐的经历,等等,于是我很痛快地就答应了。如此阴错阳差,并遭遇了这一连串意外的、突发的变故后,作者倒顺其自然地走进民族音乐学领域。从此,她就一头扎进互助土族聚居地区,以极大的热情、浓厚的兴趣徜徉于这个古老民族的音乐生活中。虽然于十多年前就完成了有关土族婚仪音乐的学位论文,但她从未止步,而是让自己通过反复观察而获得的感悟逐渐沉淀,由婚仪过程中所见之事、物、人、乐而思考、探究其背后的象征、隐喻意义。期间,既研读了相当数量的人类学经典,又锤炼了民族音乐学家对文化当事人的敬重态度和责任感,力求给音乐事象以较准确的文化学解释。不管其结论是否完全正确,但与某些一获通过就匆忙出版的论文比,本书至少多了一种审慎和“陶养”,并经历了对考察者的较长时间的“自审”、仅此一点,我就深感欣慰。

## 序二 古歌今典的解读

古歌很多，有咏史的、有祈神的、有敬祖的、有祀天的，当然，也有歌唱人类自己的繁衍和生活的。说起人类种族的繁衍就必须提到爱情和婚姻了，这一类歌曲我们这片土地上也是多多，论古代的，谁不知道那首著名于中国音乐史的《候人歌》？“候人兮，猗！”这是《吕氏春秋·古乐篇》中记录的可能是最古老的情歌了，四个字有两个是语气词，意思是“等着你啊，哦！”，多么热切的感情，多么纯真的表达！论现代的，无人不知有陕北的《兰花花》：“三班子那个吹来，两班子打，撇下我的情哥哥，抬进了周家。”真的是唱尽了这个苦妹子的心情和希望。婚姻作为人生礼仪之一，乃是一件大事，因此各民族都有自己的婚礼音乐，伴嫁歌、婚礼歌、媒人歌、哭嫁歌、迎亲歌，等等，许多著名的民间乐种如北方的冀中音乐会、山西八大套、鲁西南鼓吹乐、南方大量各地的鼓吹乐以及少数民族音乐，等等，也是含有许多婚礼曲的，如《大开门》、《小开门》、《万年欢》、《拜花堂》、《抬花轿》、《喜新婚》、《双合凤》、《玉芙蓉》……难以数清中华大地上到底有多少这类寄托了人民美好愿望的乐曲！可以说，哪里有人，哪里就有民间婚礼音乐，如果有人把我们中国民间的婚礼音乐编一个总集，那一定是个充溢着“喜”字的音乐海洋！当然，这样一个总集是必须建立在每一个民族、每一个地方的婚礼音乐的考察和研究基础上的，祁慧民博士的这部著作——《仪式、音乐与婚姻——青海互助土族传统婚礼及其音乐的调查与研究》反映的青海互助土族的婚礼歌曲，就是中华婚礼音乐大全中的一个可贵篇章。

关于土族婚礼音乐的研究有了一定的超越。

鉴于上述原因，在当年给作者的评语中，我写了以下一段文字：“该文是作者在多次、长期实地考察的基础上完成的。土族婚仪是根深蒂固地保留在土族人民日常生活中的民俗事象之一，也是今日中国各民族中最具完整形态、内涵十分丰富的婚仪之一。因此曾引起诸多学术领域学者的广泛注意。但至今我们还没有见到一份系统而全面的研究报告。该文的价值首先在于它第一次以‘局外人’的身份，在反复、细致、深入观察之后，对仪式的全过程做了真实而又较为全面的描述。更重要的是，在充分把握婚仪不同阶段、不同主题内容的基础上，作者又进一步对其中的人（民俗事项中具有某种社会性含义的角色）和物（从古老传统中残留下来的宗教信仰乃至图腾崇拜的遗迹）做了剥离式的分析研究，从而较深刻的揭示了婚仪的某种历史文化内容。这可以说是论文的第二个特色。在婚姻的音乐研究方面，文中通过图表显示了音乐对于婚礼仪式的直接依赖性，这无疑是大多数仪式音乐存在的基本前提。但作者又指出其在整体结构方面运用了主插体式，证明了该婚仪音乐在依附仪式的同时又保留了自身相对独立的逻辑关系。这可以说是作者在考察研究方面所获得的又一重要成果。”

“沉淀”“陶养”了十几年的这本著述，不仅保留了原有的长处，而且在有些章节有较大的改动，使其具有更加突出的民族音乐学理论色彩。在当下，这种执着的探求精神，显得十分可贵。愿作者保留这份执着，在土族传统音乐文化的研究方面再接再厉，时有新作！

李惟宁

2010年8月1日

草就于京北

永泰园·思仁斋



号、音声符号、等等、它们都可能含有深层象征意义,音声符号的解读因此成为我们的重要工作,祁著书名把“音乐”置于“仪式”与“婚姻”两词中间,个中深意恐怕正是领悟到音声在人类仪式与婚姻活动中的“联系性”位置和“关键性”作用,它是婚礼开始符号,也是婚礼结束符号,还是婚礼活动的阶段符号,更是婚礼中某些观念的符号,它不仅起到形式化作用,还起到文化单元定形作用,研究婚礼音乐,毫无疑问是音乐学家们应该致力的工作。

祁著不是纯理论著作,它是针对具体对象的调查、分析和思考,把一个古老民族的婚礼仪式和婚礼歌曲作为研究课题,仿佛“古歌”与“今典”在这里汇聚,“传统”与“现代”在这里展开。为什么是“古歌今典”?我们细细吟味这些婚礼歌曲,其音乐曲调之古朴,语言声韵之久远,身体符号之内涵,仪式过程之史影,无不可说其非常之“古远”,而这些文化要素却是今天时态的,是现在进行时,故也无可怀疑的是“今典”,当然也是传统的现代,现代的传统,“古乐尤今乐”的老话似乎言犹在耳,历历在目。本书四个章节加导论、结语以及三篇附录,以研究对象的人文地理,民族溯源、传统婚礼仪式、音乐分析、学理性解读为内容,完成了对青海互助土族婚礼仪式的音乐人类学研究。作者以自己扎实的田野工作,获得了本学科的学术合法性,也以自己的研究完成了对土族人民的回报,更实现了从教师到学生再到教师的三级循环,好比是一个带再现的三部曲式,第三个阶段绝不是简单的重复而是升华,我相信作者一定有许多书外的体验没有写进来,哪一个做过田野工作的音乐学家没有动人的情感经历和灵魂震撼呢?

音乐学术研究,需要对象、理论、前人成果三个方面的基础,其中对象的存在和了解是第一位的,而读此书的一大感受就是“田野”,作者扎实的田野工作给我留下深刻的印象,也勾起了我

这部书的特点何在?有什么值得读者回味的呢?  
其秘密也许就表达在书名中。

“仪式”与“婚姻”,可以说贯通于任何民族的生活中,“仪式”是人类的一大发明,蕴涵着一个民族、一个地方的文化密码,“婚姻”则是人类生命繁衍行为“文而化之”的成果。在我知道的民间婚姻仪式中,甚至还存在着“结构遗传”的规律,比如在陕西临潼,结婚的传统礼仪里有“送灯”的环节,过去是送“灯笼”,后来是送“手电筒”,再往后是送“台灯”,关键是,送灯笼(A)时先不送蜡(B),次年孩子出生了才送蜡点灯;送手电筒(A)时不送电池(B),也是孩子出生了再送电池见光;送台灯(A)则不送灯泡(B),还是孩子出生了才送灯泡点亮。物质形式不同,符号思维则是一致的,“送灯”中A、B两个符号连接的结构完成,其实是接续香火,祈福添丁的观念物质化仪式,这个“结构遗传”行为方式很可能隐藏着临潼这个地方的文化密码,甚至可能衍散到该地其他民间文化中,因此注意仪式研究是文化人类学最须着力的地方之一。为什么说婚姻是人类自身繁衍活动“文而化之”的成果?人类从乱婚阶段、群婚阶段、一妻多夫或一夫多妻阶段,步入了文明化的一夫一妻制,经过了不知多少万年,许许多多特异的婚姻形式,表明人类自身演化的历史,其实也是人类文化演化的过程,“文而化之”、从野蛮到文明,从“混乱”到“有序”,本书研究的对象是土族,但土族婚礼不“土”,也不“野”,而是很“文”,也很“雅”,需要注意的是土族“文而化之”的内涵不同于汉族或其他民族的独特性,我们观察各异的婚礼形式,一定会得到许多关于文化演化的知识,这本来就是文化人类学研究的领域,音乐人类学岂可自外于此一蕴藏丰厚的课题?而更值得人类学家和音乐学家注意的是,几乎没有一个民族的婚礼中不发出音声,且只要出现音声,就是音乐学家研究的对象。在婚礼活动中,可能有色彩符号、方向符号、物象符号、动作符

把人家已经丢弃的方法当成包打天下的神器，甚至不知道哪些是已经被批评得体无完肤的观点，还在叨念着，引用着。外来理论的学习、消化和运用，乃至化为自己的驾轻就熟的研究工具，不是一件容易的事。慧民同志的发言位置感很强，她始终紧扣住“地方性知识”这个关键，在田野工作上狠下工夫，这就有了成功的第一步；而在西京和北京的学习，则加强了对于国际学术的了解和打开了世界眼光，这就有了本书现代学术的色彩，“古歌”与“今典”才可能相会于此，“传统”与“现代”才可能在这里对望。

学术创造有两种可能，一是完全的独创，这是极少人能够达到的，是谓天才；二是在前人的基础上前行，这正是大多数人的道路。本书作者对于本学科、本课题的已有成果是熟悉的，反映了作者正确的学术观和价值方向，我们可以在书中看到她称述当代中国学者的观点，对前辈专家的谦虚学习，也能见到对国外研究成果的征引，对其他学科研究资料的重视，这些，都是值得肯定的。如果说本书有什么不足的话，我以为，一是在大量引证各种学术思想时，容易因其“繁”，而显出“杂”，学术的纯粹性难免受到影响；二是公共知识的摄入如一般人文地理、族源社情等，可以再精减一些，毕竟对于本书这些都只是背景性内容；三是希望能够有音响碟片的配套，音乐学著作才不至于成为“文学”读物。

音乐，本质上是人类的声音文化，它往往比其他文化样式更深刻地反映其创造者、承当者的生命在世状态，我确信读者可以在本书中体味到土族人民的生活和民族性格，在细细吟味他们的歌曲时，仿佛进入了大地和人民的深处，人不仅诗意的居住，也诗意的歌唱。

是为序。

罗艺峰

2010年8月于西安·听禅楼

自己做田野工作的记忆：30多年前，我在南方的一个地方考察民间音乐，一位瞎眼的婆婆为我唱了一首《哭嫁歌》：“奶呀，娘啊，媒人烂肚肠啊！”，深陷的眼窝里隐约闪烁着浑浊的泪光，语言与音调结合着成为闻一多先生所谓“长言”，也就是人类初始的旋律，我不知道婆婆的故事，但这朴素的两句歌调却表达了她难言的痛苦，那歌声使我至今不能忘怀，包括那屋里的气味、泥土、农具和不惧人的鸡狗，都还鲜活地存现在我的头脑里。为什么我们要重视“田野”？因为它先在地规定了对象的性质、状态，甚至未来。田野是人的田野，没有人它就是荒原，虽然按现象学哲学家说，人是“被抛”进大地的，但是他却在这里“涌现”，大地始源地与人的本体性存在有关。音乐人类学研究当然不能不见“人”，“人”作为文化承载者、发言者，是本学科必须了解的对象，我们亲近他，了解他，进入他，才可能成为合格的研究者。慧民同志做到了，而这个“做到”，却是含着情感、敬畏、思索和热情的，任何一位做田野工作的人恐怕都要有这样的态度吧！本书一个最值得读者注意的内容，是作者采访过的那几十个歌手在附录中的存史价值，或许几十年、数百年后的人们将在这里读见他们的身影，了解他们的生活，知道他们的音乐性存在。

慧民同志的书中还引入了多种理论工具，反映了作者宽广的学术视野，当代人文学术要求的，不正是“地方性知识，国际性学术，世界性眼光”吗？没有地方性知识，我们就没有立足点和发言位置，很可能成为国际学术舞台上的“无依托表演者”而呈现“无声”状态，哪怕你“说”了，仍然等于没有“说”；而没有国际性学术，则你“说”的东西很可能人家听不懂，因为没有可以理解沟通的共同“语言”，学术语词和研究方法如果不能通约，则中国音乐学术想进入“世界”是很难的；而所谓世界性眼光，是指对本学科前沿的了解、对本学科和跨学科知识的会通以及学科史的前瞻，否则你会把百年前的某些观念当成宝贝，可能



## 内 容 提 要

互助土族传统婚仪及其音乐在我国众多少数民族风俗和民族民间音乐中实属一朵奇葩。

借助人类学和民族音乐学的理论方法，通过对互助土族传统婚仪及其音乐的分析，作者认为，当代互助土族人信仰藏传佛教为主的现实，并不能掩盖历史上该民族曾拥有更为原始的马纳和象征性器物的崇拜，以及萨满教的事实，这一点在互助土族传统婚仪中清晰可见；婚礼人物角色中阈限与交融及罚与敬共存现象的保留，不仅揭示了土族婚仪所包含的丰富而又深刻的社会学内涵，也是古代抢婚习俗在现代生活中依然顽强存在的明显痕迹。

互助土族以羽调式和商调式为主要调式的婚礼歌，在音调结构上，《哭嫁》歌以 mi, sol, la 四度范围内的小三、大二的音列孕育出了婚礼歌独具特色的四度“三音列”结构；乐句内部结构主要以奇数小节形成的对称，使乐句在结构上得到平衡；这种具有五声音阶“三音列”和乐句平衡特点的婚礼歌表现出一种较强的原始性。婚礼歌整体的“主插体”套曲结构与其依托的仪式一脉相承，其音乐结构是我国民族民间音乐歌曲体裁中存在类似于“回旋曲”或“循环体”结构的活化石，这为我国民族曲式歌曲体裁的套曲结构提供了一份有力的证据；这种单一音乐形象、单一性格和情绪为主体的婚礼歌曲式结构，以其主题突出、鲜明、易于记忆的特点，使互助土族婚礼歌代代相传。

从互助土族婚姻仪式与仪式音乐的关系来说，婚姻仪式对其伴随的音乐产生了涵盖性和整合性的作用和影响。仪式的主导性

和仪式音乐的依赖性，决定了仪式音乐凭借仪式的丰富内容涵盖日常生活中与仪式内容相吻合的音乐表演形式和内容。仪式的功能性决定了仪式音乐具有整合性的音乐特征。而源自于音乐体现于仪式的音乐的概括性，则对仪式进行的发展方向和过程产生了影响。

## Wedding Traditions and Related Music of the Huzhu Monguor

The traditions of Huzhu Monguor stand out as among the most prominent of minority cultures and folk musics in China. This book examines the wedding traditions and related music of this minority through the techniques and theory of anthropology and modern ethnomusicology. The analysis of the wedding ceremony and related music reveals two stages of development in society, which seem to reflect the influences of both matriarchal and patriarchal systems. Although modern Huzhu Monguor practice Tibetan Buddhism, there are clear traces of Mana and original shamanistic practices through traditions such as the kidnapping of a bride. The *Zhu Cha Ti* structure of the traditional Huzhu Monguor wedding songs is reminiscent of the modern rondo form, or *Xun Huan Ti*. It provides evidence for the existence of rondo form in Chinese minority folk songs. The defining characteristic of the melody structure in the song "Bride's Lament" is the use of three principle notes within the framework of a pentatonic scale. It shows the strong melodic influence of these original forms.

Another focus of this book is the relationship between the wedding ceremony and its music, which has long puzzled many musicologists. The author explores the inner meaning of music in its cultural context--that is, as an integrated part of the wedding ceremony. This



include the details of the rituals expressed in this unique music, how the rituals integrate with the music and lyrics throughout the wedding celebration, and why both ritual and music are important in the society of the Huzhu Monguor.

# 目 录

导论 .....	(1)
第一节 人文地理环境 .....	(1)
第二节 民族溯源 .....	(7)
第一章 传统婚姻形式与仪式 .....	(16)
第一节 婚姻形式 .....	(16)
第二节 婚礼过程 .....	(22)
第二章 婚姻仪式的人类学分析 .....	(41)
第一节 仪式参与者 .....	(41)
第二节 马纳与象征 .....	(71)
第三节 仪式分析 .....	(96)
第三章 婚礼歌音乐分析 .....	(109)
第一节 音乐曲式结构分析 .....	(109)
第二节 乐段结构形式及特征 .....	(148)
第三节 乐句结构形式及特征 .....	(161)
第四节 核心音调之音程结构特征 .....	(173)
第四章 婚姻仪式音乐解析 .....	(186)
第一节 概括性 .....	(186)
第二节 整合性 .....	(191)

---

第三节 涵盖性 .....	(195)
结语 .....	(199)
主要参考文献 .....	(204)
附录一 互助土族自治县民族聚集分布图 .....	(209)
附录二 互助土族自治县讲土语人口分布 .....	(210)
附录三 歌手简况 .....	(211)
后记 .....	(212)



# 导 论

## 第一节 人文地理环境

### 一、土族人口及分布

土族是我国各民族大家庭中的成员之一，主要分布在西北的青海省大通、互助、民和、乐都、同仁地区和甘肃省的天祝、永登地区，据 1994 年人口普查统计，当时全国土族人口约为 19 万人，其中生活在青海境内的约为 16 万人，占全国土族人口总数的 84% 以上。2000 年第五次全国人口普查统计，全国土族人口数已增长为近 25 万人。在青海境内，尤以海东的互助为土族最大的聚居区。互助由此成为全国土族唯一设立民族自治行政建制单位的县。

互助土族自治县位于青海省东北部的湟水北岸、祁连山南麓，西北与大通县、门源回族自治县接壤，西南和省会西宁相连，东南与乐都县接壤，东北与甘肃永登、天祝毗邻；面积为 3336 平方公里；总计达 298.5 公里的六条湟水支流蜿蜒其间；气势磅礴的祁连山支脉达坂山自西北向东南横贯全境，与境内的龙王山等四条大山，共同构成占全县总面积 50% 左右的山区，全县地势呈北高南低、从丘陵到高山、山接山、岭连岭、沟套沟的自然风貌。最高的龙王山海拔 4353 米，最低处的湟水沿岸海拔 2700 米，独特的自然地理形势，造成了北部较寒冷、南部较温和的气候特征。全年日照时间长、温差大，夏季最高气温可达 29℃，冬季最低气温

受到了神的恩宠并具有了超自然的力量。莱萨 (Lessa) 和沃格特 (Vogt) 则认为从神那里直接获得神秘力量的宗教职能者就是萨满。每年农历二月, 这种类似于萨满教的巫术式仪式在东沟大庄及威远镇举行时, 都会吸引当地及周围村庄的人赶来围观。

## 2. 民间宗教活动

土族人在信仰萨满教的同时, 还信仰佛教、道教。不同的宗教和不同的宗教信仰在土族人居住的这块土地上各不相扰、和睦相处, 不同的庙宇之中供奉着不同的神祇, 膜拜者一视同仁地为他们烧香、磕头, 祈求福祉、吉祥。这种充满和谐性的多元化宗教及宗教信仰格局的形成, 和历史上历代中央王朝飘浮不定的宗教政策有关, 如: 武则天崇道抑佛, 唐武宗崇佛抑道, 而雍正则以“以佛治心, 以道治身, 以儒治世”自豪。君王如此, 百姓亦然。但在众多的宗教中, 人们对藏传佛教的敬仰尤为突出。藏传佛教在互助建有佑宁寺、华严寺、金刚寺、馒头寺、章嘉寺、天门寺、曲隆寺、松番寺和吉藏寺等十多座寺院, 每年按期进行大小不同的宗教活动, 而在每次活动中, 宗教舞蹈表演往往是必不可少的内容。这些表演吸引着远近不同的膜拜者, 无论天气炎热还是寒冷围观者都会坚持观看到最后。人们在观看由僧侣们表演严肃的宗教舞时表现得较为轻松, 有小声说笑的, 有吃东西的, 有对某个表演者的表演评论的, 有孩童大声讲解诸如下一个该谁出场了、表演者接下来会怎样做的, 如此等等, 谈笑声、法号声、舞蹈的脚步声、鼓声和念经声交汇在一起, 神圣的宗教仪式此时似乎为人们休闲相聚提供了一个适宜的场所。人们看看、坐坐、聊聊, 气氛十分自在。

按照梅里亚姆 (Alan Merriam) 的观点, 只要有声音, 就有民族音乐学研究的内容。民间宗教仪式 Bao 中法师口中的咏经和那些能发出响声的法器, 尤其是他手中敲的手鼓, 早已是音乐人类学研究的内容。而藏传佛教仪式中的宗教舞, 则直接对当地百姓的娱乐舞产生了影响。当 Bao 仪式和寺院的宗教仪式进行完后,

为零下 33℃。春季干燥, 秋季多雨。<sup>①</sup>

## 二、经济状况

目前, 土族人的生产已由以往的半农半牧变成了以农为主、兼有少量畜牧业的生产方式。该地种植的农作物主要有: 小麦、青稞、大麦、蚕豆和土豆等。互助土族人拥有的可耕地分山地和水地, 水地以灌溉为主, 山地则完全靠天吃饭。1995 年以前山地的收成极好, 尤其是国家对粮油的收购价提高之后, 山区的农民纷纷盖上了大屋檐的木制房屋, 年轻人很少外出打工, 但近几年由于干旱和水土流失, 有些地区两三年颗粒未收。政府正在组织力量率领农民改变现状, 如兴修水库, 为各村各家打井, 每年都要多次发放救济粮和救济款, 号召全省其他兄弟民族捐助, 等等。

## 三、文化生活

互助土族人的文化生活可以说是丰富多彩的, 我们大致可以按其活动的性质及与歌唱的紧密关系, 把它区分为如下几类。

### (一) 与宗教—巫术相关的活动

#### 1. 巫术活动

在土族人的日常生活中, 当面临大事或前途未卜时, 常请一男子行 Bao 仪式。此人系普通农民, 在进行仪式时, 头戴一个铜铃圈, 身着腰处坠有铃铛的长袍, 胸前戴一面铜镜, 手持宝剑坐在一个方桌上, 开始似闭目养神, 过一会渐渐全身抖动进入角色状态, 从长桌上走下后, 挥动手中的剑诉说着事情的进展与祸福。正如著名社会学家马克斯·韦伯所说的那样, 此时 Bao 仪式的执行者自信自己

<sup>①</sup> 本节资料来自互助土族自治县志编纂委员会编:《互助土族自治县志》, 青海人民出版社 1993 年版。土族简史编写组编:《土族简史》, 青海人民出版社 1982 年版以及李克郁:《土族(蒙古尔)源流考》, 青海人民出版社 1993 年版等多种资料的记载及笔者的实地考察。

山人食用的大馒头及茶水等。全村的媳妇、老人、儿童跪拜在地下迎接转山队伍。特别要求已婚妇女必须要穿长衣服,而且在转山队伍经过时一直低着头。

#### 4. 叫伴仪式

通常这是当孩子患病时进行的仪式,全套过程为时约12个小时,其主要过程如下:

洗锅、煮枣、入夜、清晨揭开锅盖、亲友从厨房依次列队、一传一的喊患儿的名字。

#### (三) 集会活动

##### 1. “花儿会”

这是西北地区一个重要的民间歌种演唱会,在互助地区也相当盛行。歌会的主要日程与相关仪式参见下表。

表1 互助地区“花儿会”活动时间及名称

时间①	名 称	地 区	内 容
正月初八	初八观经会	五十佑宁寺	晒佛、跳法舞、唱“花儿”
正月十五	正月十五观经会	同上	同上
二月初一至初三	二月二擂台会(土人台)	威远镇	比赛唱“花儿”
二月初二	二月二柳柳会	东沟大庄	跳柳柳、唱“花儿”
三月初三	三月三柳柳会	东沟、姚麻、李丰结家、崖头	跳柳柳、唱“花儿”
三月十五至十八	三月鸡蛋会	丹麻、索布沟	跳柳柳、碰鸡蛋(蛋破者唱花儿)
三月二十八	二十八东岳会	丹麻、毛荷堡、哈拉直沟	唱“花儿”
四月初八	四月八柳柳会	东山乡大羊圈	跳柳柳、唱“花儿”
六月初五至初七	五峰寺花儿会	五峰寺	登山、唱“花儿”、祈神
六月初八至初九	花儿会	红崖子沟、五十土观	祭神、唱花儿
六月初二至初九	六月观经会	五十佑宁寺	晒佛、跳法舞、唱“花儿”
六月十一至十五	丹麻戏	丹麻乡、丹麻滩	唱戏、唱“花儿”、赛马
六月十三至十八	松番寺花儿会	东和乡松番寺	唱戏、唱“花儿”
七月十五	跑马会	松多松花岭	赛马、唱“花儿”、唱拉依

① 说明:表中时间均为阴历。此表参照《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会、《中国民间歌曲集成·青海卷》编辑委员会编:《中国民歌集成·青海卷》,中国ISBN中心出版2000年版,第5—8页。

人们常常在附近的树林中歇息、唱“花儿”。

#### (二) 民俗中的仪式活动

互助土族人的仪式活动不仅十分庞杂繁多,概其大者,主要有婚姻仪式、丧葬仪式、转山仪式等。其中,婚礼、葬礼可以说是人生所要经历的最重要的两大仪式。

##### 1. 婚姻仪式(本书之论题)

##### 2. 丧葬仪式

全套过程需八天时间,其主要过程如下:

报丧、请舅舅、姑娘哭(姑娘和儿媳妇哭)、请喇嘛念经(姑娘、媳妇们向喇嘛哭诉)、全村人的吊唁、舅舅说话、回盘、火化、拣骨灰入土。葬礼仪式中自姑娘回到娘家的那天起,葬礼就进入“喊”<sup>①</sup>的过程中,尽管整个葬礼仪式的议程繁复驳杂,但所吟唱的葬礼歌却只有一个固定的音调,故在此不再对葬礼的细节作描述。

##### 3. 转山仪式

转山仪式是按下述顺序进行的:清晨时分,所有参加转山的人员便齐集到本村的寺院中,此时寺院内早已香火缭绕。在煨藏的袅袅烟雾中,主持仪式的执事们前后忙碌着安排有关事宜。当转山队伍出发时,走在最前面的是从殿内抬佛像的一队人,接着就是彩旗队,彩旗五颜六色,其中尤以绘有龙的图案的彩旗引人注目,之后就是其他一些随行的参加者,大多数参加者身上都背着装有经文的小盒子,其人数因各村情况不同而不等,我们姑且称其为背经队。在行进过程中,转山的人们口中一直吟唱着保佑的经文。路遇“毛吉”必定停下叩拜。转山队伍所经过的所有村庄的村口处,都会点着几大堆煨藏的火堆,在大蒸笼里摆上供转

① 喊:在土族人的口语中,“喊”通常意为“哭”,有时也含有“唱”的意思,此处两者的含义都有。



## 第二节 民族溯源

### 一、土族族源

据《互助土族自治县志》记载,从秦汉到唐宋,羌人、汉人、鲜卑人、吐谷浑人、吐蕃人先后在这里生产和生活。元代成吉思汗的大将格日利特病死于互助,其部分蒙古族遗留在此的后裔便在这里安家落籍;明清期间,又有部分汉、回族人举家迁徙而至。关于土族的族源,学术界颇多争议,至今尚无定论,其中有三种学说较有代表性:一是蒙古人与“霍尔”人后裔说;二是吐谷浑说;三是蒙古人说。

#### (一) 蒙古人与“霍尔”人后裔说

这是1958年9月由陈永龄教授率领的中国少数民族历史调查队土族调查组,在互助地区为期三个月的社会历史调查后得出的结论。此次调查队成员中除有民族学学者外,还有钟子林和郭彦两位音乐家。持此观点的学者认为,土族人自称 Mongghul (蒙古尔) 或 Qighaan. Mongghul (白蒙古),从这两个称呼上足以看出土族与蒙古族的关系。同时,根据专家考证,土族口语词汇中约有一半以上和蒙古语喀喇沁方言相近,而《蒙古秘史》和《华夷译语》等著作中的蒙古语词汇还有一部分保留在土语口语中。另外在互助境内的著名寺院佑宁寺中,供奉着作为“尼达”的成吉思汗大将格日利特的铜像,当年格日利特死后,其属下大都留在此地并与当地土著“霍尔”人通婚,他们的后代即为今天的土族。但这一说法并没有说明“霍尔”人究竟是什么历史民族。

#### (二) 吐谷浑说

持此观点者认为,藏族人称土族人为“霍尔”,并举出现存的村庄如合尔郡、合尔屯、合尔吉、贺尔川和霍尔观等都是因为古代居住过“霍尔”而得名。又有“佑宁寺”中以“霍尔”人万丹

土族人说上述仪式和歌会自古就有,它们随着岁月的变迁而变化、随社会的变化而改革。当今各种神会及仪式活动变成了为人们提供物资交流的场所,冠名也由以往的各不相同而趋于一致,一般都称为:“××地区‘花儿’物资交流会”。期间除了看大戏外,还有电影、卡拉OK、电子游戏等娱乐活动。由县政府文化、税务部门统一管理。

#### 2. 政府组织举办的文艺活动

政府组织举办文艺会演往往与国家政治生活中出现的重大事件有关,通常,除“七一”、“五一”或“十一”之外,如逢粉碎“四人帮”、香港回归、奥运会之类重大的事件,也会举行文艺会演,表演的主要内容主要是舞蹈、唱歌,或有小品、相声,各村农民和小学生、中学生广泛参与,学校的大操场就是最好的表演场地。

#### (四) 田间地头的歌唱活动

田间地头是人们唱“野曲”的好地方。在地里干活的间歌,或是吃午饭时,田埂间就会此起彼伏地响起唱“花儿”的歌声。

归纳上述宗教、仪式、集会及田间地头歌唱活动可见,在互助土族人文化生活中出现的各种仪式,其最大的特点是:几乎所有的仪式活动都加入了歌唱,或者有演唱相伴随,歌与仪式互为依托、相辅相成,而且无论仪式规模大或小,歌总要与仪式保持相同的发展方向。歌唱活动已经深深地渗透到土族人社会生活的方方面面,其中涵盖了土族民间歌曲的全部音乐文化的内容。在笔者看来,正是这种“唱”才使得土族众多仪式得以延续,也为土族人的仪式活动、文化生活赋予了远比其他民族的仪式活动、文化生活更加鲜明的民族特征。在下面的章节中,我们将对土族传统婚礼音乐文化作进一步的论述。

吐谷浑。今天互助的土族人一般不唱“格萨尔”，当地流传着“霍尔”是古代土族人祖先，在与吐蕃人的交战中败北的说法，这种让土族人丢脸的事怎么还会去唱呢？这一民间传说与唐代吐蕃确曾进攻吐谷浑的史实是一致的。张其昀在《青海山川人物》中写道：“吐谷浑在南北朝时，立国于青海，历史上占重要地位，以后为吐蕃所灭，其族迁至甘、凉、肃一带。吐谷浑本鲜卑族，即东胡族一支由塞外而居河湟，有三百余年之久，其种族岂能一扫而空，其遗留于青海者，当为土人成分之一。”<sup>①</sup>因此，现在互助的有些村庄叫“吐浑”，汉语称“土观”或“托红”，都是土浑的音转，而“吐浑”在蒙古语中是“人”的意思。土族的“土”字并非土著之意，而是来源于“吐谷浑”的“吐”字，元朝时吐浑变成了“土人”。另外土族妇女喜欢用金花为首饰，辫在头发上并缀以贝壳、珊瑚、松石，并以多为美，土族人称妇女的头饰为“扭达”，在七八种“扭达”中，以“吐浑扭达”的头饰为最古老、最尊贵。周伟洲在他的《吐谷浑史》一书中辟专章“吐谷浑与今天土族的关系”论述吐谷浑与今天土族的关系，最后得出结论：“今天的土族与古代的吐谷浑有着密切的历史渊源关系，可以把吐谷浑视为今天土族人的祖先，主要的族源。但是必须指出的是：青海的吐谷浑人在漫长的历史发展过程中，先后融合了藏、蒙、汉、羌等民族，最后形成了今天的土族。因此，不能完全把吐谷浑与今天的土族等同起来，视土族为吐谷浑的直接后裔。因为吐谷浑经过与藏、蒙、汉等民族的融合后，土族所遗存的吐谷浑的特点大部分已消失。吐谷浑和今天土族的关系还和古代羌族与今天四川茂汶羌族自治县羌族的关系有所不同，这一点必须引起我

<sup>①</sup> 张其昀：《青海山川人物》，载《西陲宣化使公署月刊》，1936年第1卷第4、5期合刊。

朶柔为首领的塑像。他们认为“霍尔”是早期藏族人对青海境内黄河以北游牧民族的统称，“霍尔”人也包括吐谷浑人，但后来的“霍尔”一词专指吐谷浑人。历史上吐谷浑与吐蕃进行过一段时期的征战，在《新唐书·吐蕃传》中有吐蕃王松赞干布发兵“击吐谷浑，吐谷浑不能抗，走青海之阴”的记载，在《西藏王统记》和《册府元龟》中分别记载着吐谷浑人“逃徙宗哈之青海”及“吐谷浑不能支，遁走青海之北”的内容。这两地即是现在土族人的聚居地。公元663年吐谷浑被吐蕃吞并后，有一部分留在青海东部。贞元二十年，随唐御使张荐出使吐蕃的文学家吕温曾在一首《蕃中答退浑词》<sup>①</sup>中写道：

退浑儿，退浑儿，  
朔风常在气何衰？  
万群铁马从奴虏，  
强弱由此莫叹对。

退浑儿，退浑儿，  
冰消青海草如丝，  
明堂天子朝万国，  
神岛龙驹将与谁？

这首诗写降服于吐蕃的吐谷浑人受尽了吐蕃人的奴役。吐蕃统治者对吐谷浑中的贵族采取笼络和控制的政策并与其通婚，最后在长期的发展中逐渐融合。持此观点的学者还认为，中唐以后吐谷浑简称“浑”，“霍尔”是“浑”的对音，“霍”与“浑”是一音之转，况且在藏族史诗《格萨尔王传》中，“霍尔”即指

<sup>①</sup> 转引自周伟洲：《中国中世西北民族关系研究》，广西师范大学出版社2007年版，第307页。



严肃性的,也是不合理的。

第二,吐谷浑的子孙们征服了羌人,在青海建立了国家,以族长之名为国号,称吐谷浑国。唐朝吐谷浑亡国后受吐蕃人统治,而后来吐谷浑国的真实面目就是,被羌人同化的慕容部贵族和羌族部落酋长联合起来共同建立的国家,其国之民众百姓名为吐谷浑,实为羌人和羌化鲜卑人。著名史学家范文澜也曾说过:“少数慕容贵族与众多羌族酋长融合成为一个统治阶级,鲜卑人羌化了,因此,吐谷浑实际上是羌族的国家。”范先生也曾经考证过:“在羌族所有诸国中,吐蕃一向用刻木结绳法记事,苏毗大概也没有文字,吐谷浑有文字,与北魏相同可以借用汉文字,后由吐蕃王松赞干布发明了蕃文并成为通用的文字——蕃文或藏文。”土族没有文字,至今其文字还处于初创阶段。

第三,西蕃与吐蕃不可画等号。所谓西蕃是指西部边区的少数民族,除吐蕃外,还包括鞑靼、回鹘、党项、阴卜、蒙古等民族。诚然,在通常情况下部落首领和其成员的民族成分应该是一致的,但土司的祖先不一定是民族的祖先。如据《土族简志》记载,土族地区的第一个土司陈子明是元淮安右丞,于元至23年率众投朱元璋,朱元璋授其为随征指挥俭事,后来封为陈土司。公元1383年他从征阵亡后,其子陈义袭父原职,因军功调升西宁卫指挥使。从此,陈土司便落籍于土族地区。而土司的官职是世袭的,在明王朝的允许下可有子孙继承,无子无孙者可由妻子、女儿、女婿及外甥继承。

第四,吐谷浑人“婚礼富家厚纳聘,贫者窃女去”,“父死妻庶母、兄死妻嫂”。土族婚俗中兄长死后亦有纳嫂为妻的,但绝没有父亡妻后母之事,而娶嫂为妻也绝非仅吐谷浑之婚俗,“贫者盗女去”似乎在北方游牧民族中也属通俗。

总之,李克郁先生从十个方面、分五十一个问题考证、分析了土族的社会和历史,最后得出结论:“现今蒙古族的主要组成部

们的注意”<sup>①</sup>。从上述资料可以看出,土族源于吐谷浑之说的论据较多,故《土族简史》、《辞海·民族分册》、《民族词典》等专著、辞书中,土族的词条都采用了土族为吐谷浑后裔之说。

### (三) 蒙古人说

出生于土族家庭的民族学学者李克郁先生,在20世纪50年代后期先后参加过由中央或地方政府有关部门组织的不同类型的调查队,如“全国少数民族语言调查队”、“社会历史调查队”等,数度赴青海互助从事关于土族历史、语言的调查和研究工作。他认为,土族族源问题争议的焦点集中在吐谷浑说和蒙古说(含阴山鞑靼和土达说)上。他在其专著《土族(蒙古尔)源流考》中,通过大量引证事实、典籍、逻辑推理及社会调查,对源于吐谷浑说提出了质疑,他认为:

第一,土族人中从未听说过他们源于吐谷浑的任何传说,吐谷浑对土族人来说是从未听说过的陌生词。人们之所以把吐谷浑和土族人联系起来,是由于把吐谷浑的“吐”字和土族人的“土”字相提并论,视二者为一的缘故。是“土”字把学者引向了歧途。土族、土民是明清以来青海汉人对土族人的称呼,意为“土著”,是他称不是自称。对于语言上或用词上的接近,李书中认为土族语是在保留了13世纪蒙古语所具有的很多语言现象的同时,吸收了邻近民族如汉族和藏族语言的一些词汇形成,而不像持源于吐谷浑人之说者认为的那样有那么多的音转,“浑”字也无人之意,而仅仅是“吐浑”或“吐谷浑”这个名称而已。仅从少量词汇中得出吐谷浑于蒙古语接近和相似,在土族语中有些字与蒙古语不同源,进而断言吐谷浑与今天的土族人同为土族是缺乏科学性和

<sup>①</sup> 周伟滨:《吐谷浑史》,广西师范大学出版社2006年版,第210页。《吐谷浑史》首次出版于1985年,2006年是该书的重印版本。但在周先生2007年出版的《中国中世西北民族关系研究》一书在对吐谷浑不同时期的论述中,未提吐谷浑与土族的关系。——作者注



族,青海土族语言属河湟语群,下分为互助、民和、同仁三大方言区,其间差别甚大,以致不同方言区在语言上互不相通。李克郁先生在谈到历史上的土族语言时说:“蒙古尔人、桑塔人、安哥尔人、保安人不再和其他蒙古人有任何接触,他们完全处在其他蒙古人的经济生活之外,也未曾使用过共同的文字,他们的语言始终处在异民族语即汉藏语言的包围之中,受到汉藏语言的强烈影响。”<sup>①</sup>互助县境内不同地区的土族方言也存在微小差异,只是没有严重到对相互之间的交流产生障碍的地步。近二十年中,在青海互助土族地区推广过由李克郁先生和其他互助土族人共同编创的一种以拼音字母为体系的土族文字。但至今尚未得到应用。

### 三、研究成果

土族是我国多民族大家庭中的一员,勤劳、善良、淳朴的土族人民在长期的生产和生活实践中,创造出了具有浓郁地方色彩的独特的民族文化,它是中华民族整体文明中的一朵奇葩。早在20世纪30年代,比利时传教士许让(Le P. I. Schram)神父著有四部关于土族人的信仰、社会生活和生活习俗的著作<sup>②</sup>。其中LES TOU-JEN DU KAN-SOU,已由费孝通先生和王同惠女士合译成《甘肃土人的婚姻》一书出版<sup>③</sup>。此外,当今学者马光星著《土族文学史》,土族籍土族民俗研究者李德春先生和美国人类学家、民

① 李克郁:《土族(蒙古尔)源流考》,青海人民出版社1993年版,第60页。

② The Monguor of the Kansu-Tibetan Frontier, I: Their Origin, History, and Social Organization

The Monguor of the Kansu-Tibetan Frontier, II: Their Religious Life

The Monguor of the Kansu-Tibetan Frontier, III: Record of the Monguor Clans

Transactions of the American Philosophical Society 1932.

③ [比利时]许让:《甘肃土人的婚姻》,费孝通、王同惠合译,辽宁教育出版社1998年版。

分无疑是:有宋、金时通过党项西夏来到河湟流域的鞑靼(梅古悉、汪古、克烈)人;有由甘州直接投青唐角厮罗的回纥种人;有皇子奥鲁赤、駝马昌吉及速来蛮的后裔;有永昌王阔端的大臣及子孙们;有成吉思汗之部将格日勒图三千人的后裔们;有脱欢的后裔及忽必烈征大理归来留在永登的蒙古人;还有南木忽里的屯田军。这些先后到的蒙古人组成了今天的蒙古尔民族。”<sup>①</sup>

由上可见,关于土族的族源,学术界颇多争议,至今尚无定论。正如土族学者祁进玉所指出的那样:“土族族源认同中‘吐谷浑’在本族精英层有着较多的认同,赞同‘蒙古尔’的更多是在传统的农民和民间草根阶层。……在农村社区调查时,土族群众一般都认为土族与蒙古族有着渊源,语言是一个重要的因素;其次,家族口述史以及村庄历史记忆也是一个重要的佐证。”<sup>②</sup>的确,笔者在对互助土族地区所进行的长期田野工作中,曾多次听到老人和歌手称自己的祖先是蒙古人。三种学说中,尤以第三种观点论据充足且具有民众性,本文亦从此说,即土族“是以蒙元时期人居青海河湟地区的蒙古族为主,吸收汉、藏诸民族成分及其文化因素而形成的一个新的民族共同体”。<sup>③</sup>专家们普遍承认这个民族共同体在其诞生和发展的数百年历史中,其社会生活中的方方面面程度不同地受到了来自汉、藏、蒙、羌、吐谷浑、鲜卑等历史和现实中许多民族的共同影响。

### 二、语系归属

土族有本民族语言但无文字。土族语言属阿尔泰语系蒙古语

① 李克郁:《土族(蒙古尔)源流考》,青海人民出版社1993年版,第180页。

② 祁进玉:《群体身份与多元认同——基于三个土族社区的人类学对比研究》,社会科学文献出版社2008年版,第83页。

③ 崔永红、张得强、杜常顺主编:《青海通史》,青海人民出版社1999年版,第268页。

一种民族特征,有时甚至成为一个民族特有的标志徽识。社会风情的这种民族性、具有一种很强的凝聚力和向心力,因为民族习惯中有许多是反映民族共同经济生活、民族文化艺术传统和民族感情、民族心理信仰的。因此,对包括婚仪在内的社会风情的研究,能够帮助我们更好地认识和加深对一个民族及其文化历史的理解。而这正是本书选题立意宗旨之所在。作为一名青海籍的音乐工作者,土族民间音乐尤其是婚礼音乐引起了笔者的极大兴趣。为此,笔者广泛查阅搜集了有关互助土族的多方面文字和生活资料及科研论著,并先后多次前往互助土乡并走访了威远(Weiyuan)、土观(Tuguan)、五十(Wushi)、丹麻(Danma)、东沟(Donggou)、寺滩(Sitan)、瓦窑(Wayao)、前座(Qionzuo)、巴洪(Bahong)等土族人聚居的镇、乡、村,并受邀亲历了几对土族青年的婚礼仪式,在深入进行田野调查的基础上,本书首先对互助土族人的传统婚仪全过程作较为详尽的叙述,继之力图运用民族音乐学(Ethnomusicology)的方法,对互助土族人的传统婚仪及婚礼音乐从人类学和音乐学的角度给予分析。

另外,应予特别说明的是,本书中婚礼歌的歌词和某些特定的土语名称,采用李德春先生和美国人类学家、民俗学家 Kevin Stuart 先生根据互助土语的发音编创的以互助土语发音为标准、拉丁字母为基础、汉语拼音字母为书写形式的土族文字。文中使用整套婚礼歌均是笔者与李德春共同收录,其他变体是笔者在采访中录制,土族语歌词均由李德春先生撰写和翻译。

俗学家 Kevin Stuart 博士所著 *Huzhu Mongghul Folklore*<sup>①</sup>、*Huzhu Mongghul Folklore: Texts and Translations*<sup>②</sup>,以及祁进玉著《群体身份与多元认同——基于三个土族社区的人类学对比研究》等著作。可惜的是,在音乐方面迄今为止只有为数很少的人涉猎这一领域,研究成果寥寥。据笔者查考,最早在20世纪50年代,青海省民族歌舞团的郭炎先生曾在互助进行了为期三个月的“采风”,记录了130首互助土族民歌,其中婚礼歌占8首<sup>③</sup>。并且他还以土族民间音乐为素材,创作出一幕土族歌舞《迎亲》,该作品受到文化部的嘉奖。到了80年代,土族民间音乐家马占山先生也记录了13首互助土族婚礼歌<sup>④</sup>,并发表了《土族的风情习俗与音乐文化》<sup>⑤</sup>,2006年在前期研究的基础上《土族音乐文化实录》<sup>⑥</sup>一书问世。此外,一些学者在研究青海、甘肃“花儿”时,对土族音乐中的“花儿”附带有所涉及。总的看来,在关于土族民间音乐的研究中,较为深入、成果较丰的是“花儿”研究,而对土族民间音乐的重要组成部分——婚礼音乐的研究显得单薄。

根据民俗学的观点,如果说绚丽多姿的民族文化是由各种色彩构成的,社会风俗便是奇异的色彩之一。婚姻仪式又是社会风情所涵盖的内容。广义上的婚仪,包括从开始订婚到完婚的全过程。而狭义上的婚仪则通常仅指结婚典礼仪式。社会风俗是一种文化,一种人类超越本能的、有意识的社会活动、社会产物,是

① Limusishiden & Kevin Stuart *Huzhu Mongghul Folklore* [M] LINCOM EUROPA 1998.

② Limusishiden, Jugui and Kevin Stuart, Editors. *Huzhu Mongghul Folklore: Texts and Translations* (Huzhu Mongghul Texts; Chileb 1983—1996 Selwctions, 2 vols.) *Asian Folklore Studies* April 01, 2006.

③ 西安音乐学院图书馆馆藏:《青海民间音乐资料》(一)土族部分油印本。

④ 《中国民间歌曲集成·青海卷》,中国 ISBN 中心出版,2000年版。

⑤ 马占山:《土族的风情习俗与音乐文化》,《中央音乐学院学报》1996年第1期。

⑥ 马占山:《土族音乐文化实录》,中国文联出版社2006年版。



浮随便苟且处之。”<sup>①</sup>

关于互助土族人的婚姻《互助土族自治县志》、《土族简史》和《甘肃土人的婚姻》均有记载。LES TOU-JEN DU KAN-SOU 出版于1932年,1998年中文译本版《甘肃土人的婚姻》出版发行。作为土族婚礼最早的一部专著,从婚姻的形式和内容来说,该书自当较为翔实,现归纳如下。<sup>②</sup>

## 一、婚姻形式

### (一) 初婚

顾名思义初婚,大多是指男女青年首次结婚,其婚姻仪式是所有的土族婚礼中最复杂的,它集中体现了土族婚姻礼仪的方方面面。这种婚姻对双方的要求是:结婚的双方不能拥有相同的姓氏。结婚的年龄女性大多在15—17岁,年龄数字尤以单数为佳。男性则没有特别的约定,通常在17岁左右,但10岁或20岁甚至30岁结婚的也存在。然而,订婚的年龄却常常会早到男孩大约三四岁时或干脆是指腹为婚,除这种指腹为婚外,通常未婚妻要比未婚夫大1—2岁,而那种女婿只有10岁、妻子却已有17岁左右的童养媳也存在于土族人的婚姻中,许让认为“这种结合是十分痛苦的,大半是出于婆婆的私心,她把媳妇看成女工,通过儿子的婚姻减轻她的工作”。<sup>③</sup>此外,在初婚仪式中还有以下几种独特的结婚形式。

#### 1. 家境贫寒儿女的婚姻

因姑娘已长到非出嫁不可的年龄,但两家都比较贫穷,行不了宴请宾客和摆放彩礼的排场,于是,在腊月初九或初十,男方

<sup>①</sup> 梁漱溟:《人心与人生》,上海人民出版社2005年版,第144页。

<sup>②</sup> [比利时]许让:《甘肃土人的婚姻》,费孝通、王同惠译,辽宁教育出版社1998年版,第10—122页。

<sup>③</sup> 同上书,第19页。

# 第一章 传统婚姻形式与仪式

## 第一节 婚姻形式

人类学告诉我们,婚姻是人类社会一定制度所确认的男女两性之间的结合,以及由此而产生的一种社会关系(夫妻关系)。在人类历史上,婚姻制度经历了不同形态的发展过程。恩格斯在其名著《家庭、私有制和国家的起源》一书中,提出了关于“两种生产”(生活资料的生产,人自身的生产即种的繁衍)的论述,得出了劳动力愈不发展,社会财富就愈受限制,社会制度就愈在较大程度上会受到血族关系支配的结论。作为血族关系的社会表现,人类的初年是以血缘家庭为单位的,它比之原始群时代的杂婚前进了一大步。之后进入“伙婚制群婚”的最初阶段(排斥班辈人之间的婚姻)和“普纳路亚”家庭(也排斥兄弟姐妹之间婚姻)“外婚制群婚”阶段。经过对偶婚、父权制家庭,最后形成专偶制(一夫一妻制),大致来说,婚姻制度和生产力处于同步发展的状态之中。但是,婚姻形态的变化和生产力的发展之间并不是一种单纯的直线性联系,而是各自具有极大的独立性。婚姻是青年男女在与异性结为伴侣的过程中达到自身人格的实现与完善,它标志着两个生命的永久结合。举行婚礼就是对人生这一具有纪念意义的日子表示庆贺与喜悦。同时,婚礼又是为了取得社会承认的一种社会行动,表示当事人对选择终身伴侣所持之慎重态度。正如梁漱溟先生所言:“礼的要义,礼的真意,就是在社会人生各种节目上要人沉着、郑重、认真其事,而莫轻

49 天后回到娘家,这时有心人便请媒人或自己亲自去说媒,说定后双方互赠信物,女的拿出耳环和手镯等饰物,男的则通常以腰带为信物。随后则是由男方家请媒人出面向寡妇的父母、公婆和那些试图阻挠寡妇再醮之人商议彩礼,在与寡妇相关的这些人中,公婆是最重要的人物。通常再醮的男方家给寡妇公婆的礼金要大大超过给寡妇的父母,此外还要对公婆家出面反对的亲戚以礼金相待。如若商议不成则实行抢婚。但通常既是商议成功,婚仪也要尽量选择晚上或半夜快速秘密地进行。因此,婚礼在添加寡妇与亡夫的告别仪式后,大都非常简单。

### (三) 再娶或多妻

“凡是娶多妻的不是家境较好,就是出于环境所逼”<sup>①</sup>。土族人中娶多妻主要有以下四种类型:

1. 妻子不能生育
2. 寡妇或“叔接嫂”
3. 家道小康而人丁太少
4. 为了取乐而纳妾

在上述四类中,寡妇或“叔接嫂”是指妻子死了丈夫,但已有几个孩子并且孩子的年纪都很小所为。“家道小康而人丁太少”类则是精明主妇为减轻自己的劳动负担所为。纳妾时最重要的是丈夫首先要和妻子商议并征得她的同意,然后丈夫去岳父家说明妻子同意纳妾的原因。通常只有第四种情况会遇到强烈的反对,反对不成妻子往往会采取自杀。因此,第四种纳妾的行为在土族人中比较少见。如若所纳之妾是姑娘,则不仅要按初婚的礼仪进行而且还要以高额的婚价才能成交,一般小康之家人不会让女儿去做妾。从妻妾在家中的地位来说,原配为大,掌管家中一切财

<sup>①</sup> [比利时] 许让:《甘肃土人的婚姻》,费孝通、王同惠译,辽宁教育出版社1998年版,第84页。

家的母亲协同媒人一起来到女方家,待吃喝完毕,未来的婆婆即带着姑娘一同步行回家。直至次年年三十晚上,才在厨房的灶神处将姑娘的女儿装改发成媳妇装,使她成为新娘。随后新郎和新娘共同拜灶,磕完头后结婚仪式即完毕。与之相似的还有姑娘家比较穷,女孩长到9岁甚至更小的时候即被领入男方家生活,待姑娘长到15岁的最后一天时,以上述同样的方式拜灶爷完婚。

### 2. 用女儿的婚嫁作为一种交换的条件

#### ① 赡养二老至终

是指无论贫富,家中只有一个女孩,父母就不让女儿出嫁,而是招一个女婿。上门的女婿并不能被看做妻子家的族人,只是把他看成家中之人。结婚不需他花任何费用,只需他找一个媒人和两个保人,写一份将住在岳父家并服侍二老至终的保证书。其他婚礼的事宜均由女方家安排。

#### ② 有年限的赡养二老

女儿在七八岁甚至在一岁的时候,父母为她选一女婿,这个女婿的年龄可以是10岁、12岁甚至30岁<sup>①</sup>。婚约的进行通常是找一两个保人,写定女婿在家里做工的年限,待姑娘长到15岁时,家中预备一桌小宴席,给姑娘改换媳妇的装束,这样他们就算完婚了。

#### ③ 入赘

只有一个女孩的富有人家,招一女婿入赘,并要求女婿改姓,成为族人和合法的财产继承人,参与妻子家一切活动而与父母家基本上脱离关系。死后葬在女家的祖坟中。

### (二) 再醮

寡妇的再婚称为再醮。再醮的过程通常是寡妇在她丈夫去世

<sup>①</sup> [比利时] 许让:《甘肃土人的婚姻》,费孝通、王同惠译,辽宁教育出版社1998年版,第106页。



物等。与这种繁复的婚仪相对照的是无婚宴仪式的拜灶婚仪。其次看寡妇的再醮婚仪, 对于一个未婚的女子, 父母会以“我们把姑娘嫁出去了”或“我们把姑娘给掉人家了”的话语, 表达出姑娘的终身大事由父母做主, 姑娘的婚姻大事是父母和族人的大事而不是姑娘自身的大事这样一个事实。但当一个寡妇再醮时, 人们则会说“她找到了一个男人”, 由此, 土族人中流行有“前嫁由爹娘, 后嫁由自己”的俗语。若将上述两种话语进行对比, 似乎寡妇拥有了再醮或继续守寡的自由, 但实质上她的再醮是要受到从公婆到父母甚至每一个有可能出来反对的人的制约。通常解决的方法是以银两的多少而决定, 从给寡妇的公婆到父母的“明钱”到给公婆家出来反对亲戚的“暗钱”, 表明钱能够成为迎娶寡妇行动的信号灯。多妻、纳妾除特定的原因外, 势必要由经济力量的实力来决定。许让先生通过对土族人中流行的种种婚姻仪式的归纳和分析, 尤其是当婚姻在两边家长的商榷过程中, 双方对于礼物的争执和不同身份的未婚妻即以不同的价码进行迎娶, 即便是拜灶婚也是因婆家的提前付出而未举行婚宴仪式的剥离式分析, 作者断定土族人中通常流行的初婚、再醮和多妻均是一种买卖式的婚姻。而以防老、养老和招夫养子, 以女婿一生或以约定的年限住在女方家履行其约定义务的婚姻形式, 作者则认为是一种由服务或入籍获得的婚姻。

在笔者的田野调查工作中, 的确很多老人介绍过新中国成立前互助土族人有多多种多样的婚姻形式, 并且《互助土族自治县志》和《土族简史》也介绍了兄死妻嫂、弟死妻娣的“收继婚”, 男到女家的“入赘婚”, 男子在女家承担少则半年多则三年劳役的“服役婚”, 互以对方女儿为儿媳的“交换婚”, 年满 15 岁的女子因故不能出嫁, 改女儿装为媳妇装后可与男子自由交往、自择配偶的“戴天头”, 亦有男方多以寡妇、离异女子为对象, 与女方事前约定而名义上是抢新娘的“抢婚”。当然正如许让先生所说的那样,

物及与外界的往来, 宴会中, 她的地位高于妾……死后, 她的坟地也优于妾。但事实上除正妻的名分和藏地之外, 其他全视她对待对手的态度和克服丈夫的手段了。因为她若是赶不上对手那么可爱, 她的优越地位是很容易消失的。对于多妻制, 许让认为经济状况对多妻制的产生有着直接的影响, 因此, 一夫一妻是土族人婚姻中通行的婚俗, 一夫多妻是这种原则的例外。<sup>①</sup>

#### (四) 寡妇的婚姻

丈夫死后寡妇要靠丈夫的家庭生活。若采取招夫养子的方式, 首先要得到寡妇公婆的允许。当得到许可后, 寡妇的公婆则会提出以下条件: “男孩还算死者的后嗣, 仍旧姓前夫的姓, 死后葬在前夫的墓地里; 继父教养他们, 到了相当年龄, 替他们买一房媳妇, 或者给他们些钱, 他们新夫妇离开他, 自己去谋生。若是女孩, 他就把她们卖了。”<sup>②</sup> 此外, 新丈夫要承担死者的债务, 如若他所娶的寡妇有孩子, 则可以把这个债务留给她的儿子, 等他们长大后再还。这种婚姻有两个婚书, 一份由新丈夫保管, 一份由原来的婆婆保管。婚礼的仪式极为简单, 他们在媒人及双方父母面前, 向天、众神、父母和媒人敬过礼之后即可结束。

## 二、婚姻性质

首先看初婚婚仪, 初婚时女方家除向新郎家索要一定数目的礼金之外, 还需磋商订婚礼物及送给未婚妻的礼物、宴请宾客、送给未婚夫家的礼物、女家送给男家的礼物、男家送给女家的礼

① [比利时] 许让:《甘肃土人的婚姻》, 费孝通、王同惠译, 辽宁教育出版社 1998 年版, 第 91—92 页。

② 从本书对土族人婚姻的分析看, 此处的含义应该是“把她嫁了”。同理, “替他们买一房媳妇”意为花钱给他们娶媳妇。——作者注

③ [比利时] 许让:《甘肃土人的婚姻》, 费孝通、王同惠译, 辽宁教育出版社 1998 年版, 第 98 页。



两个镢锅<sup>①</sup>和两瓶酒作为礼物。如果女方家听了媒人之言后,认为小伙子不错,有意答应这门亲事时,则会请媒人一起喝媒人拿来的酒,然后往空酒瓶中放入麦子、茶、红枣并以自己家的镢锅作为回赠男方家的礼物。男方家看到媒人拿回来的礼物后,就会明白女方家的基本态度。当男方家再请媒人去女方家要求确定允婚关系时,男方家又要为媒人带上两个镢锅、两瓶酒和一块妇女绣的小方巾作为上门礼物。此时女方家已经对男方小伙子本人及其家庭作了了解,这样,媒人二次上门时女方家主意大致已定,女方家会用一瓶媒人拿来的酒招待媒人,另一瓶酒则留到邀请自家叔伯兄弟商定姑娘订婚的时间、订婚时所索要的彩礼及其他有关事项时喝。



忙于婚礼的媒人

<sup>①</sup> 镢锅:是一种将放有食油、红曲、姜黄、香豆的面团放入一种带盖的铁锅中,并将此锅埋入用麦草为燃料的灶膛或炕洞的火灰里,用此方法烧烤而成的面食称为镢锅。烤熟的镢锅除外皮黄脆、异香可口外,还具有耐储藏的特点。

大家一致公认占主导地位的应是一夫一妻制的专偶婚,而一夫多妻的婚姻也少量存在。

一定的婚礼仪式总是和一定的婚姻形式相辅相成的。本书所论述的互助土族人的传统婚仪,仅指该地土族人一致公认、一般最为常见、最流行的一夫一妻制专偶婚的传统婚仪及贯穿于这种传统婚姻仪式中的古老歌唱。

## 第二节 婚礼过程<sup>①</sup>

### 一、提亲

互助土族人的婚礼从说媒提亲开始。古老的互助土族人的婚姻是以媒妁之言,父母之命为主的。当某男青年的父母听说或是看中某家的姑娘之后,他们就会请一位在众人眼里无事不通,且与姑娘的父母或亲戚熟悉,同时又能帮男方家说好话的媒人去姑娘家提亲。去女方家时,媒人通常会带上由男方家准备的

<sup>①</sup> 说明:1. 本节所记述的是互助土族传统婚仪,此礼仪的众多细节已不复存在,本节内容在笔者深入田野调查获得口述材料的基础上,在土族学者李德春先生的帮助下和参阅 Limusishiden & Kevin Stuart *Huzhu Mongghul Folklore* [M] LINCOM EUROPA, 1998 完成。2. 图文并茂应是记述仪式的最好方式,但岁月的流逝使得当今的土族婚礼较传统婚礼有了很大的简化。本节的照片分为两部分:其一为笔者参加土族人家婚礼的实地拍摄。其二为 1998 年 8 月 16 日中国艺术研究院音乐研究所乔建中先生、萧梅博士与奥地利“国家音档馆”许乐博士组成的“联合考察小组”到互助县那加村考察土族婚礼时所拍摄。此部分照片拍摄的时间和地点统一在 1998 年 8 月 16 日的耶加村,文中对此组照片不再注明拍摄地点和时间。据乔建中先生当天日记载:“八时半,乘文联的尼桑越野车、于九时半抵互助县政府,见到土族音乐家马占山。他又带我们到距县城六里路远的那加村。由于事先村民已知有人采访,故村里如过年一般,妇女全都穿上了漂亮的土族服装。我们主要是录婚礼歌、村民按当地实际的进行过程为我们‘演示’了一遍,前后约三小时,除新娘新郎不是真的外,其余全都是真的。”(摘自乔老师 1998 年 8 月 16 日田野考察日记。)

尊敬的媒人,请你也喝点酒、你说得很对,我们今天的确是为商量两个孩子的婚姻大事而来,你说起了订婚彩礼,这实在是好事情,现在就请你具体地一件件地给我们大家说说、算算。”

说礼结束时,女方家回赠给男方家两个铝锅和用蓝布包起来的两瓶酒。

媒人回到男方家后,男方家中也很快把家族中的叔伯兄弟们请来喝茶,并把女方家赠送的酒拿给大家看通报说礼的结果。

当男方家将订婚彩礼送齐之后,由男方家请佛爷根据两个青年的生辰八字按八卦算出婚期、新娘的梳头时间、新娘的出门时间及新娘出娘家门、进婆家门时应采取的避邪措施等。佛爷算出日期后,两家各自着手准备婚宴。

### 三、玛泽

“玛泽”(Mazi)<sup>①</sup>这一天的清晨,女方家中所有的叔伯兄弟和亲戚都带着贺礼来到女方家中送即将出嫁的姑娘。姑娘家则以“三道茶”<sup>②</sup>以示欢迎和酬谢。男方家派媒人送来“玛泽”婚宴所需的主要材料:一个猪前腿、带有三根肋骨的肉方子、两个铝锅、两瓶酒和其他礼物。媒人出发前,男方家中要举行一个小小的欢送仪式,吃完饭后,男方家中的人要往媒人背上洒一把白面粉,媒人上马后又给媒人敬三杯酒。当媒人来到女方家巷道时,女方家人敬酒欢迎他的到来。进屋后又以“三道茶”款待之。

媒人吃完馍馍、喝完茶后,女方家在院中开始陈列男方家送



前座村(摄于1999.2.18)

① 新娘家的婚宴仪式。

② 三道茶:1. 馍馍、茶;2. 包子;3. 哨子面。

### 二、说礼

说礼(Njiuqan)<sup>①</sup>可以说是婚礼的第二个程序。由媒人陪同男方家中的一两个叔伯兄弟前往女方家,去时带着两个铝锅、三瓶酒、一尺红布和为数不多的钱。酒瓶的瓶口处以红枣装饰,瓶身上拴一点白羊毛。这天,女方家会请自家一些叔伯兄弟出面向来宾提出彩礼要求。彩礼多少没有什么定数,一般女方家出于如果彩礼要得太少,别人就会看轻自家姑娘的顾虑,往往一开口要的彩礼数目很大,但经媒人“劝解”后会减少许多。在较早时期是用马或牛作为彩礼的,后来变成了银元、钱票、衣物及其他日常用品。



铝锅、馓子、花卷等

在开始商量彩礼之前,总是先由媒人向在场的女方家的亲朋敬酒,并通常要作下面的陈述:“各位大大<sup>②</sup>们,请喝几杯酒,我借此机会向大家先说两句,你们家中犹如孔雀般美丽的姑娘长大成人了,那边家族中犹如狮子般勇猛的小伙子

也已成年,如果各位大大们都同意的话,他们两人的结合将是一个美好的姻缘。天上无云不下雨,地上无媒不成亲。今天,男方家中把我请成了媒人,前几天,我和姑娘的父亲已商量并大概定下了订婚的彩礼,今天,各位大大们,就请你们高抬贵手,如能这样,我就可以从你们高抬的贵手下取出一个‘褡裢’<sup>③</sup>来,我也能很高兴地完成我这次的使命。”之后,女方的代表则答道:“好,

① 说礼:女方家向男方家索要订婚彩礼的程序。

② 大大:婚礼中对长辈男性的尊称。

③ 褡裢:分一前一后跨在肩上、用来放东西的包。





等候在巷道中迎接纳什辛的阿姑们

在院内唱起了要求纳什辛回答的《开门问答》歌 (Tangdarighi-ima)。经过几番对唱, 纳什辛方被允许进入大门, 但当他跨进大门的那一刻, 阿姑们会从大门顶上往下泼一桶或一盆水。纳什辛则尽力躲避。

纳什辛被请进正房中, 敬上酒、馍馍和茶。稍坐片刻后他向新娘家的长者敬酒。随后, 在一个



唱情歌纳什辛的歌

Jamujee)、《尖加玛塞》(Janjamashizai)、《哪来的这个人》(Anjise

娘家的巷道。当他一出现, 等候在那里的阿姑们赶快迎上去接过纳什辛手里牵的白羊和其他礼物, 并唱起《纳什辛全羊》歌 (Naaxjin Turuu Dog)。

纳什辛到大门口时, 男子们上前敬酒欢迎他的到来。而阿姑们进入大门后立即关上大门, 并



欢迎纳什辛的到来

木方盘中放上红包头<sup>①</sup>、头绳、木梳、耳环、上马袍、上马靴、上马裙和一块猪肉方子, 由一位阿姑收下这些东西。等纳什辛吃完银锅、喝完茶后, 阿姑们在纳什辛做客的窗户边开始用《你带来了什么》(Tanghula Awuji Rsanni Yannii)、《中间人》(Jiura Yiuujin

① 红包头: 新娘用来将脸和头一起包住的一块蓝里红面的布。

来的订婚礼品, 同时, 也将自己家为姑娘准备的衣物拿出来, 一件件给大家展览。



那加村

在陈列物品之前, “玛泽”仪式上的司仪 (Denjen) 手拿酒壶、酒杯和一块毛巾, 并说道: “今天天气真好, 在这美好的时刻, 太阳升起来了, 尊敬的媒人、亲戚和朋友们, 你们翻过了一座座山、穿过了一个又一个峡谷、踏过了一个又一个平原来到了我们的家。现在,

尊敬的贵宾们, 请慢慢喝茶。我在这儿是一个微不足道的人物, 但想利用这个机会说两句, 到时候有什么地方考虑不周, 请尊敬的媒人、亲戚和大大们不要计较。我们这边对待这次婚礼就像修建一座宝塔一样重视, 现在, 尊贵的来宾们, 请大家到院中来, 让我们来看看为姑娘准备了几件长衣服、几件短衣服、几件中式衣服、几顶帽子、几条腰带、几双鞋, 以及还有些什么其他的东西。今天这个姑娘就要出嫁离开他的父母和我们这个家族了, 平时姑娘在家一直很勤快, 干很多活, 是父母心上的肉, 是我们家族中的好姑娘。说实话, 我们很不愿意让她这么早就出嫁。然而, 这个大喜的日子还是来临了, 姑娘, 快请吧, 别再伤心了, 高兴起来吧。”司仪说完这段话后, 新娘在闺房中开始唱《哭嫁》歌 (Aagu Ulaagu Dog)。

陈列彩礼、吃完长面后大部分客人离去, 只有与新娘家最亲近的人和一些阿姑<sup>①</sup>留下来, 迎接由新郎的姐夫扮成的娶亲人——纳什辛 (Naaxjin) 的到来。如果新娘家的村子里有新郎家的姑姑之类的亲戚, 纳什辛就要带着两个银锅、一瓶酒和一段煮熟的美味可口的猪肠子先到姑姑家。只等到黄昏时分, 纳什辛才来到新

① 阿姑: 对年轻的媳妇或姑娘的称呼。

纳什辛在表姐家吃完面并愉快地同大家交谈之后,又被请到其他人家喝酒、唱酒曲,直到“分头”(Szu Warigu)时分再回到新娘家。新娘分头时纳什辛在闺房门前唱《开门伊姐》歌(Rde Niigu Yijee)。新娘在房中唱《哭嫁》歌。

唱完三次开门歌后,里面的人才会打开新娘闺房的门。闺房的门一打开,新娘红绿相间的上马裙从门中扔出,纳什辛接住上马裙后将它扔向房顶,这时新郎进入新房,来到新娘身边,解开新娘头上的发卡,用“Jianxian”<sup>①</sup>绑住新娘发辫末端,将另一端绑在自己的脚踝处,之后用一把木梳在自己的头上向后梳三下,然后又在新娘的头上向前梳三下、向后梳三下。这时,伴随着新娘的《哭嫁》歌,纳什辛也在院中唱起了《分头伊姐》歌(Szu Warigu Yijee)。

伴随着新娘和纳什辛的歌声,新娘家族中的姐姐、嫂嫂、姑姑等女亲轮流把新娘留的姑娘发式梳成两条大辫子,辫子的下段加入黑色的棉线,在此称为“Jianxian”,它使两条大辫子一直延伸到新娘的腿弯处,最后用辫在两条大辫子中的红头绳将两条



新娘由闺房出来后的情景

辫子绑在一起,分完头,新娘便开始穿新嫁衣,穿时不管是长是短、也无论冬天穿的还是夏天穿的,由里向外一件件全套在身上,腰间用红、绿相间的两条腰带扎起来,两条腰带的两端分别垂落在身体的左右两侧,再在前后两面系上新娘亲手绣的前后“裕褹”<sup>②</sup>,接着还要穿上男方家中送来的未来婆婆的一件旧长衣;然

① Jianxian: 一种缝制衣服时常用的黑线。

② 裕褹: 此处指新娘身体前后披挂的刺绣品。

Gharisan Tigii Saihan Kun) 等歌。逗乐和取笑他。

唱完这些歌后,阿姑们又邀请纳什辛到院中去跳《安昭》舞



阿姑们在商量对付纳什辛的办法

(Qinjurigu Dog), 纳什辛尽力推辞,因为他知道这又是对他的一场捉弄,但最终还是难以逃避。跳舞时,如果纳什辛跳得很差或不卖力气,阿姑们就会用麦草圈和舀水罐强迫纳什辛给她们鞠躬。跳完一段,纳什辛赶快逃进屋中躲避,但阿姑们又会把他拖

出来再跳。如此三次才算过关。

“安昭”舞结束后请纳什辛吃长面,随后由被嫁在此地的,纳什辛家族中的表姐(Dira yigha)请他去家中做客。去时纳什辛以两个银锅、一瓶酒和一块猪肉方子为礼物。进门后纳什辛向大家敬酒、请大家吃肉,表姐家则以“三道茶”款待纳什辛。



纳什辛带着阿姑们转“安昭”

两道茶过后,阿姑们在厨房中吟唱道:

在檀香木的桌子上,  
给纳什辛敬上了馍馍,  
摆上了酒杯,敬上了酒。

之后,两个女子端来一大碗长面,并用擀面棒搅动碗中的面,口中唱着《敬面》歌(Qiizi Dog)把面递给了纳什辛,纳什辛一边接碗、一边用歌声回答《敬面》歌中提的问题。



三圈。纳什辛则面向新娘，弯着腰，双手晃动着他所穿大活衫的衣襟向后退着引路，同时唱《转圈伊姐》歌（Sgora Gigu Yijee）。



土族人家院中所立玛尼杆的顶部  
(摄于塘拉村 2006.8.5)



婚礼中场院上的《安昭》舞  
(摄于前座村 1999.2.20)

当新娘和家中的一名小男孩骑上马后，纳什辛唱起了《出门伊姐》歌（Ude Gharigu Yijee）。新娘的父亲在马后甩动一枝绑着羊毛的柏树枝三次高声喊叫新娘的名字，每次叫喊后新娘都必须答应。伴随着歌声、应答声，新娘的一位兄弟拉着新娘的马在院门前的巷道里转三圈，骑在马上新娘和纳什辛唱起了让这个家中永远有好运的《好运伊姐》歌（Furai Gigu Yijee）。

随后纳什辛一边为新娘引路、一边唱起了《安昭》（Qinjurigu Dog）舞歌，众人则在大门前跳起了送新娘的“安昭”舞。

新娘在一个姐姐的陪伴下，唱着《哭嫁》歌骑着马走出村庄，并由身着节日盛装（互助土族男子的礼服着装为黑面、白羊皮里的皮袍



为婚礼煮奶茶而挤奶的妇女  
(摄于前座村 1999.2.18)

子；腰间扎约一丈二尺长的红腰带；脚穿毡靴；头戴狐皮大礼帽）的新娘的舅舅、父亲、伯伯、叔叔及本村里的男人组成的送亲队伍，骑着马护送新娘去新郎家完婚。

后用一块蓝里、红面约二尺五寸的布包住新娘的脸，最后给新娘戴上一顶大狐皮帽或饰有绢花的礼帽。<sup>①</sup>



穿戴好的新娘、新郎（摄于前座村 1999.2.20）



土族人家中堰索  
(摄于东沟沟脑 2002.2.26)

“分头”仪式（Szu Warigu）之后，是“罗目托日”（Log Tuu-lagu）仪式。按“罗目托日”仪式的仪规，正房堂屋的柜子上依次摆着一卷经书、一枝柏树枝、一盏佛灯、一大碗牛奶、一把筷子、一块砖茶、一升麦子和一捆羊毛。新娘家中的一位长者站在柜子边，依次

将上列物品慢慢移动，纳什辛则按这位长者所移动的物品边唱边跳“安昭”舞。同时，堂屋中放着一张铺着白毡的长凳或桌子，新娘和她的妈妈坐在桌子上，妈妈面向里默不作声，新娘面朝外唱着《哭嫁》歌，一名年长的妇女用一小柏树枝在新娘的头上绕圈。

在“罗目托日”仪式中，新娘的《哭嫁》歌随纳什辛的歌声停止而终止，这时新娘由两个人扶着离开桌子绕着院中的堰索<sup>②</sup>转

① 互助地区土族妇女的帽子受周边地区民俗民风的影响呈现出不同的样式，根据帽子的样式，人们可以辨认出此人来自于何方。——作者注

② 堰索：互助土族人在自家院中心建起的敬神的小花园。



接着在新娘骑的马旁边放置下马凳,由伴娘和新郎分别在左右两侧扶新娘下马,这时迎亲的一名妇女手提一块大白毡,后退着把新娘、伴娘和新郎三人引向大门,进大门时新娘和新郎都争着要先迈进大门。

其他众人在进行上述仪式时围着放在地上的麦升子跳“安昭”舞,最后在迎亲人的一再邀请下众人进入院子。

那块迎新娘进门的白毡这时铺在了庭院中央的地上,两位新人面向正房站在上面。媒人



进入正房的送亲人  
(摄于寺滩村 1999.2.20)

人戴着献给他的哈达,手中端着两杯酒主持两个新人的“磕头”仪式。两位新人每磕一个头,媒人就将手中杯子里的酒洒向天空和地面,并高声喊道:“答应来。”当拜灶王爷时,一勺干净的水从厨房中泼了出来。此仪式结束后,新娘被领到厨房。由新郎的母亲主持新娘“开口”仪式:新娘首先点燃厨房灶台上早已摆好的两盏青油灯,有人用小碗敬上少许奶茶,新娘分三次把喝进口中的奶茶吐在另一个碗里,然后由一阿姑将其倒进锅灶烟道中;婆婆用缠有红线的擀面杖一边在新娘的嘴上由上而下过三次,一边嘱咐:“不要把家中的事情往外说,也不要外面的事情给家里人说。”随后,将这根擀面杖扔向房顶,最后,新娘被领进



迎新娘进婆家(车上拉的是嫁妆)  
(摄于寺滩村 1999.2.20)

人面向正房站在上面。媒人戴着献给他的哈达,手中端着两杯酒主持两个新人的“磕头”仪式。两位新人每磕一个头,媒人就将手中杯子里的酒洒向天空和地面,并高声喊道:“答应来。”当拜灶王爷时,一勺干净的水从厨房中泼了出来。此仪式结束后,新娘被领到厨房。由

经过沿途村庄时,会受到本村嫁出去姑娘的拦路敬酒,他们则以一尺红布还礼。来到新郎家的村口处时,送亲队伍开始唱《拉浪罗》歌(Lalanglun)。

#### 四、哈热

哈热(Hurin)<sup>①</sup>这一天,新郎家的人在门口迎接新娘和送亲人,新郎家院门前放着一张桌子,上面放着哈达、铍锅、一碗牛奶和酒、地上放着用升子盛着的麦子,麦子上插有一箭状物,上面沾有用酥油做成的月亮和太阳。



新郎家门口的迎亲人

送亲队伍快到新郎家大门口时,以新娘姐夫为



新郎家门口跳着“安昭”舞迎亲的人们

首的抬箱人员从马车上抬下嫁妆,高唱《抬箱》歌(Jaaqang Kimuhgani Dog)向新郎家走去。

早已等候在大门口的新郎家的亲戚们立刻向前迎接,他们先给新娘的舅舅敬一块毯子,伴娘敬一个红包,然后给其他送亲人每人敬三杯酒。

<sup>①</sup> 新郎家的婚宴仪式。

谅。”随即话锋便转向了：“刚才大家对媒人的大恩大德有了很多赞美，我在此无须再强调媒人的功德了，但不管怎么说，尊敬的媒人你是有功之臣，你使两家结成了百年之好，使兔子般的小路变成了宽广的大路，峻岭变成了低山，低洼变成了平原。在这次联姻中，你像一个秤杆上的秤砣，随时调整着婚姻大事中两家遇到的问题，才使得一个像雪山上雄狮一样的新郎和一个像珍珠凤凰般的新娘来到今天盛大的婚礼上。你像一个活菩萨，我们真心想给媒人敬一个给佛爷的 Zhuan<sup>①</sup>，可是我们没有这个力量。今天我们两家举行了这场婚礼，我们在一起吃着盛大的婚宴，所有这一切都应归功于我们尊敬的媒人，自然这头杯酒应该先敬给媒人喝了。佛爷创造了这个世界并且制定了这种习俗，我们两家已结为百年之好，老亲戚中加入新亲戚时就如同在旧衣服上缝制了一个新衣领那么好看；如同老神仙穿上了新衣衫一般神气。的确，在新娘尊贵的娘家，长大成人如同凤凰一般美丽的姑娘和我们这卑微的家中养大的犹如狮子一般勇猛的好小伙子，他们的长辈都很贤良，年轻人也互相珍爱，这一切已为举行今天的婚礼铺平了大路。在婚礼仪式进行的过程中，我们双方都遵从了佛爷的旨意和国法的规定，天上无云不下雨，联姻已在媒人的穿梭中预示着成功。媒人从我们家中只拿了两瓶酒就上去打听婚事的进展情况，他没有鄙视我们家境的贫寒，而是以极大的热情促成了这桩婚姻。

今天早上舅舅大人和宾客敦促新娘迎着初升的太阳出发，把财宝直接送到了新郎家。现在我们已摆上了祭天的牛奶，举目望



宾主入席

(摄于东沟沟脑 2002. 2. 26)

<sup>①</sup> Zhuan：一块很大的肉方子。

新房。

在厨房举行“开口”仪式的同时，男人们在院中唱《谢媒》歌（Wariwa Xmerilagu Dog）举行谢媒仪式。在正房的台阶上摆着一张桌子，桌子的三个角上放着新娘家的酬谢金，另外一个角和桌子的中间放新郎家的酬谢金。众人一边唱《谢媒》歌，一边将钱按上述位置放三次，每次放完钱后大家都要在媒人的额头上抹一些酥油，用加入发烫的青稞的酒灌他，并问：“你是男的还是女的？”媒人连连回答说：“男的男的。”

“谢媒”仪式过后大家吃银锅、馍馍、喝茶，请新郎家的一个小姑娘用钥匙打开新娘的嫁妆箱，开箱的小姑娘得到的礼物是一个针线包和一块毛巾。随后，新娘家的一位长者从箱中取出为新郎准备的一套衣服（帽子、鞋和长皮袍），举行“冠戴”仪式。新郎站在举行过“磕头”仪式的白毡上，左右两侧分别站着他的兄弟和新娘的姐夫，他们各自的手中都端着放有硬币和红枣的酒。当老人对新郎和这套衣服赞美一番后，由新娘的姐夫上前帮新郎穿衣服。

“冠戴”仪式结束后，送亲人带着两个银锅、一瓶酒和一个毛巾分散到新郎亲戚家去喝茶、聊天、跳“安昭”舞互祝新年吉祥。随后又回到新郎家中进行“谢送亲人”仪式。



土族婚礼的“圈圈席”

(摄于寺滩村 1999. 2. 20)

院中的桌子上放着几块无皮熟猪肉，首先由新郎家中的一位长者代表婆家致辞：“今天的婚礼是在月中选月、日中选日才最后选中了这个好年头的好日子。尊敬的舅舅大人和来宾们，你们翻过了一座座大山，穿过了一个个峡谷，骑着马来到了这里，不知你们来后吃得是否可口，起坐是否舒适。不周到之处，请大家原



针线用了上千次，她缝制了千针万线。在自己的家中，她不在乎自家的大油桶，但在我们家中，她对我们的水桶都很小心地使用。实话说，我们应该给她送一头牛，以表示我们的谢意，但我们却没有这个能力，阿姐现在请高兴地给我们说几句吉祥的话吧。

尊敬的新娘的父亲和其他的宾客们，你们同意并将你们可爱的姑娘送到了我们家，我们应该以佛爷的 Zhuàn 敬给你们，可我们没有这个能力。现在就请你们好好吃点、喝点吧。

我们家迎来了丰厚的嫁妆彩礼，所有这些都要感谢德高望重的舅舅。现在我们从 Suu Hadu<sup>①</sup> 中拿出六十六元钱和六块砖茶，舅舅大人请抬起你尊贵的双臂来接受这些礼物吧，如果我有什么话说得不恰当，请你多包涵。”

这时，将桌子上的几块无皮猪肉一块敬给舅舅、一块敬给阿姐（伴娘）、一块敬给父亲。接到这些礼物之后，舅舅和伴娘会抱怨给的礼物太少，此时，新郎家又分别给他们增加一些钱物。

上述谢送亲人仪式过后，新娘家中的一位长者开始谢迎亲人。他说道：“大大，请喝杯酒吧。的确，一个家中男孩的出生意味着欢笑，女孩的出生意味着眼泪，在今天这个大喜的日子里，新郎家到处是笑声和歌声，人们吃着美味佳肴，喝着青稞美酒，每个人的脸上都洋溢着快乐的光芒。然而，在据此地遥远的新娘家中，每个人都很难过，当他们的女儿离开后，她的父母几乎会天天彻夜不眠。从女儿呱呱坠地之日起，她的父母一把屎一把尿的把她喂养大。现在姑娘长大了，可以帮父母做事了，但



房上围观婚礼的人们

① Suu Hadu：酬谢女方家养育新娘的礼金。

天，众神都高兴，低头看人间，大家都很快快乐。你们从尊贵的新娘家中骑着马出发，历尽艰难，为此，我们应该在山坳里就以这美酒热情地欢迎你们的到来；我们应该带着美酒在百里路外欢迎你们；在二十里路外欢迎你们；你们来到了大门上，我们应该用美酒欢迎你们之外，还应该满面喜色地去搀扶你们，我们应该在



正在进行婚礼的院中情景

舅舅大人和宾客面前摆上像山一样多的锃锅和肉，准备像大海一样多的酒和茶水，所有这一切我们都没有做到，现在，我们只有用这小小的酒杯招待你们。请舅舅大人原谅我们照顾不周吧。

舅舅大人，请喝一小杯酒吧，今天你的到来的确让我们很高兴并且也给我们长了面子，不管怎么说，无论我们坐着或是站着、吃着还是喝着，我们都被你的风采所吸引，特别是舅舅大人给我们的礼物是世界上最好的礼物。为了举办好这次婚礼，我们遵从了先辈传下来的风俗与当今的时尚。舅舅确实需要一匹好马，我们应该送你一匹好马，可我们没有这个能力，现在我们等待你的金口玉言。

接下来我们说说阿姐<sup>①</sup>（伴娘），这些天她忘记了家里的活儿，两眼发红，腰和背都累疼了。这些都是为婚礼操劳过度造成的。为了这次婚礼，她把长的缝成了短的，把短的缝成了长的。剪刀从她手中过了几百次，



看热闹的人们

① 阿姐：对姐姐的称呼或是一种尊称。

然后才恋恋不舍地上马离去。在走出村子不远的地方,又有人等候在那里,再敬送行酒。



人们在议论婚礼

送亲人走后的第二天,新娘的父亲来看他的女儿。这天早上,新郎家的大门前摆着一个桌子,上面放着银锅、一大碗牛奶、桌子旁边放着一桶水。当新娘的父亲走进大门时,新娘提起水桶进入大门,新娘的父亲用手

中拿着的一枝柏树枝在牛奶中蘸一下,向天空洒去,然后随新娘进大门,进门后新郎家以敬三杯酒表示欢迎。接着新郎家的亲戚也被请到家中,大家受到“三道茶”的款待。

婚礼的第三天,举行“下面”(Dıra Yığha)仪式,当锅里水烧开时,纳什辛用手压住锅盖不让下面,这时,新娘和新郎的父亲分别对纳什辛说一些赞美、感谢的话,并向锅盖上放钱,而纳什辛则说“钱不够,锅要溢了”,两位父亲赶快再添一些钱,直到纳什辛满意后才将压在锅盖

上的手拿开。此后,开始下面,面煮熟后由新娘和新郎双手端盘,向每一位客人敬面,客人们都故意磨蹭着不把碗里的面吃干净。经过一段时间的僵持后,通常是新娘的父亲第一个把面吃完后,一边把“红包”一个一个地放进自己的碗中,一边说:“这点钱是给你们未来孩子的;这点钱是给你们养马、牛和羊的;这点钱是给你们种庄稼的;这点钱会给你们带来金银财宝的……”放完红



新媳妇和一家人的合影  
(摄于寺滩村 1999.2.25)



两位观着婚礼的老人

她却被送到你们家来度过她的一生。因此,你们现在应该给我们的马加鞍,并敬上牦牛和牛犊都嫌不够。然而,今天早上我们来时你们牵着我们的马,给我们敬上了山一样多的馍馍和肉,海水一样多的酒和茶水,不光是这两个司仪,给我们双手端来了美味佳肴,表达了你们的敬意,而且其他人也是如此。当然,按我们土族人的风俗,新郎家的人应该以这种尊敬的方式招待新娘家的客人。现在,我们受到了尊敬,因此,我们感到很满意”。

老人说完上述话后,新郎家为其献哈达,随后新郎和他的父亲给送亲人敬酒。送亲人向新郎的父亲说着赞美的话语。

喝完敬酒后,男女双方亲戚分成两大阵营开始游戏。司仪说“我们给大家准备了礼物,你们猜是什么?”双方都高喊“金子”。这时,端上来两份无皮猪肉方子,一份敬给新郎家人,一份敬给新娘家人。

上述仪式进行完后,送亲人又被请到亲戚家去做客。他们用两个银锅、一瓶酒和一块肉作为礼物。主人家同样以“三道茶”款待客人。宾主双方以唱酒曲、赞歌来度过一个快乐的晚上。有些兴趣大者,有可能一连唱好几天。

第二天早上新女婿手拿酒杯和酒壶,挨家挨户把送亲人请回自己家中。当送亲人回到新郎家后,主人以“蛋酒”来欢迎他们的到来。众人一起唱“蛋酒”歌。随后大家猜拳、喝酒。

当新郎家请客人吃完长面后,伴娘、兄弟来到新房向新娘道别,并请新郎家人善待新娘。这时新娘又开始唱《哭嫁》歌。

送亲人走到大门口时,唱《分离》歌(Haijee)。

新郎家人向送亲人敬上马酒、送亲人往返三次去喝上马酒,



## 第二章 婚姻仪式的人类学分析

### 第一节 仪式参与者

婚仪是指青年男女在两性结合过程中,基于某种传统和观念而必须履行并完成的一定的系列性程序,是一种社会活动。出席婚姻仪式者依和新郎、新娘的关系为标准,大致可分为娘家人和婆家人两大群体。在这众多的人物中,男方和女方各有一些人对整个婚仪具有重大影响作用的角色。男方除当事人新郎之外,当推纳什辛和新郎的母亲;女方除新娘之外,新娘的舅舅、父亲、伴娘则至关重要,而媒人则是处于两方之间的独特地位,也可视为第三种类型的角色。以下将对上述三方的主要人物在婚仪中扮演角色的意义进行分析。

#### 一、媒人

互助土族人中流行着一句谚语:“养男求百家,养女百家求。”实际上,不论是“求百家”的还是“百家求”的,要促成有情人终成眷属、喜结秦晋之好,总离不开媒人从中牵线搭桥,来往沟通,正所谓“天上无云不下雨,地上无媒不成亲”。

在互助土族人传统的婚姻中,媒人只有一位,大多是由男方家出面聘请的,但同时必须能取得女方家的基本信任。媒人的辛苦与操劳主要是在处理提亲、订婚、送礼之类事情上,人们常用“跑断了腿,磨破了嘴”来称赞媒人。作为替男女两家交换意见、传递信息、居间斡旋的友好使者,到结婚典礼、迎娶新娘的日子,

包后,把碗放回盘子中,这时,众人高喊:“再放些,再放些。”随后新郎的父亲同样边说边把红包放进自己的碗中。接着,大家按女方先、男方后的顺序往自己吃干净的碗中放红包。

通常土族人的新媳妇新婚三天之内不与公婆随便相见,同住一个院,但双方都尽量躲避,只有到了第四天,“下面”仪式才开始与公婆正式见面,此时在公婆眼中新娘才真正成了儿媳妇。从第四天开始,儿媳妇就应该参与做家务活了。但如果婆家不举行“下面”仪式,新娘可以一直不出自己的新房,不做任何家务,婆婆家人必须一天三顿为她端上饭菜。“下面”仪式结束后的第二天,新娘的父亲再次来到新郎家,经过“三道茶”的款待后,新娘的父亲起程回家。



新婚后的婆媳  
(摄于寺滩村 1999. 2. 25)

婚礼的最后一个仪式是,婆婆陪新娘回娘家行“开路”仪式。她们带上茶和镬锅作为礼物,而新娘家则以吃长面相待。吃完面后彼此寒暄一阵,婆婆和新娘一起返回。至此,所有婚礼仪式宣告结束。

媒人敬奉酬谢金。之后的两个程序就有点异常味道了。一是在媒人的额头上抹酥油；二是给媒人敬酒。额头上抹酥油显然不能说是一种表示最高敬意的行为和方式，否则，新娘的舅舅或是新娘新郎会享受这种待遇的。所谓“敬酒”，其实就是众人将放有滚烫青稞粒的热酒强行往媒人的嘴里灌，当媒人口含滚烫的青稞粒时，众人明知故问地逼媒人回答“你是男的还是女的”的问题，媒人连忙回答“男的男的”，如此一来，隆重的谢媒仪式也就扭曲为明目张胆地整治媒人以致使其皮肉受苦的一场戏谑。土族民间骂媒的风俗还可以歌为证<sup>①</sup>：

红牡丹不开拿水浇，  
绿叶叶树枝<sup>②</sup>上长哩；  
家里的不答应自主哩，  
媒人们揽上坏哩。<sup>③</sup>

由此可见，敬媒、谢媒是互助土族婚仪中重要的组成部分，罚媒、骂媒则构成其主要的分支。敬、谢与罚、骂主次有别，手段各异，敬与骂相间，谢与罚交织、庄与谐汇融，敬与谢虔诚、热烈，罚与骂含蓄婉转、巧妙，媒人挨了骂，受了皮肉之苦，不仅不能勃然发作、露愠于色，相反还得赔笑脸、逢场作戏。土族人的机智与幽默、宽容与敦厚的民族性格，着实令人叹服。

在汉族一些地方的婚仪中，也有骂媒的风俗存在。俞顶贤在

① 文化部艺术研究院音乐研究所编：《媒人们揽上坏哩》，《中国民歌》（第一卷），上海文艺出版社1980年版，第246页。

② 原词为：绿叶叶扶植长哩。笔者认为此处歌词的意思是：往牡丹花上浇水，它首先会从树枝上长出绿叶。原词中的“扶植”应是青海方言“树枝”的发音。特此说明。——作者注

③ 此歌意为：正如牡丹不开花可以拿水浇，家里不答应可以自己做主，但媒人会把事情给搅砸了。

媒人体面地品味着来自男女双方家的感谢与喜悦。“玛泽”（Mazii）仪式那天，媒人一大早就来到新娘家，受到上宾礼的招待，阿姑们按《纳什辛全羊》歌（Naaxjin Turuu Dog）的曲调配以“喜鹊喳喳叫”的歌词欢迎媒人的到来。等到了新郎家后，婚宴上要专门举行谢媒人的仪式。仪式上要向媒人敬酒、送钱物、致谢词、唱《谢媒》歌（Wariwa Xmerilagu）。新婚夫妇在婚后要带上礼物专程去媒人家拜年，以感谢媒人的辛劳。然而，我们不能只看到摆在媒人面前的尽是鲜花，看不到鲜花丛中还夹杂着许多带刺的玫瑰，媒人在接受鲜花时总不免有扎手之虞。在互助土族婚仪中，也有罚媒乃至骂媒的现象存在。

在新娘家举行的“玛泽”仪式中，阿姑们会唱一首名为《中间人》（Jiura Yiuujin Jamujee）的歌。歌中唱道：“走在中间的人，你知道为何做一个中介人吗？如果你知道，我们新娘的脚要穿马靴，可马靴在哪里？……”歌在名义上是唱给纳什辛听的，因为马靴作为新娘的穿戴、彩礼的一部分是由纳什辛送来的，但实际上，这句话明显含有指桑骂槐、影射媒人之意，因为纳什辛只是担负一个把婚前决定的包括穿戴、马靴在内的彩礼送到新娘家的任务，而究竟彩礼数量多大，送什么穿戴等，都是在媒人的主持、协调之下，和双方家长商定的，新娘的穿戴中假如不包括马靴的话，负主要责任的当然应当是媒人，而不是纳什辛。因此，阿姑们指责纳什辛是假，旁敲侧击媒人才是真正的锋芒所向，依据唱词便可收到一语双关、一箭双雕的作用和效果。由于这首歌是出现在阿姑们和纳什辛的对唱之中，并非直接对媒人的攻击，媒人也就佯装不知，也无法置理。

当娶亲队伍回到新郎家以后，在新郎家举行的谢媒仪式上，媒人在洋洋得意、接受谢意的同时，也会陷入一种哭笑不得、进退两难的窘境之中。谢媒仪式由司仪致谢词拉开帷幕，媒人听到的是充满热情、歌功颂德的赞扬之声，同时，婚事主人家当众向



罚媒、骂媒和敬媒、谢媒相比较而言,前者只是次要的,而后者则占据主流地位。女方骂媒是着眼于由男方聘请的媒人在双方遇到分歧、尤其是彩礼问题上的分歧时,大概总是站在男方立场上说话之故。能证明此说不谬的是,在现代互助土族人的婚姻中,女方家往往在男方家的媒人上门提亲之后,还要自己出面再请一位媒人。这第二个媒人的介入,无非是对男方家所请媒人有所提防和怀疑而已。男方家在谢媒人的同时又罚媒、骂媒,从给媒人额头上抹酥油的举动上看,或许可以解释为是对媒人借说媒谋私利的惩罚。但在敬酒的同时所做的提问,作为一种强制行为来实施,媒人必须如是回答,其独特的惩罚形式的形成必然具有深刻的历史根源,绝非简单的情之所至的戏耍。依笔者愚见,此俗亦当为抢婚时代的遗风和痕迹。遥想当年之抢婚,想必不是事前漫无目的地出击和行动,也许已有寻找或发现目标、提供抢劫对象者(即后来的媒人)活动在前,此人在事情办成之前不宜暴露其真实身份,甚至包括性别在内都属于秘密,以免遭人报复。故此,直等到新娘“娶”到家、举行酬媒“仪式”时人们才能辨清“媒人”的庐山真面目,从而也就有了谢媒仪式上不可或缺的问答程序,否则,何出此举?因此,我们也就不能轻易断言互助土族婚仪中向媒人敬酒纯属罚媒表现,尽管表面上看是这样,但是,当这种行为蔚成风俗,流传至今,而且不论媒人本身行为是否有失当之处,人们不辨黑白、不分良莠,一律按例而行时,我们如不用人类学、民俗学、历史学的观点来看待、发掘其底蕴,是无法把握其深层次的社会和历史内涵的。

## 二、男方人物:新郎和纳什辛

### (一) 新郎

从婚礼中新郎出现的场面来看,新郎本人没有多少特色,与新娘的哭嫁相比略显苍白。“分头”仪式(Szu Warigu)中新郎将

《中国各民族婚俗》中曾谈到湖南省桂阳县西北乡姑娘出嫁时,一边哭娘,一边骂媒:“喊你媒人呵,恨死你呵,花言巧语呵,害死人呵,今日做媒人呵,明日不得好死呵。”<sup>①</sup>等。这种赤裸裸、肆无忌惮的诅咒、谩骂,尽管可以宣泄心头一时的愤怒,但却会置媒人于无地自容之中,给人以怨报德之感受。与互助土族人的罚媒、骂媒相比,大失文明、礼貌和体面。遍查世界各民族婚俗,骂媒之风并非罕见,骂媒风俗之形成原因恐怕很难一概而论。即以上例而言,骂媒的只是将嫁的新娘。此时新娘离别的悲伤充满胸膛,将一腔悲愤转嫁、发泄到媒人身上,也算是找到了一个合适的对象。在买卖、包办婚姻制度下,更是只能如此。但对互助土族婚仪中之骂媒,却不能作如是观。

互助土族婚仪中罚媒、骂媒的最大特点是其行为的间接性和含蓄性,特别是行为的实施者不是新娘本人,不论是在新娘家或是在新郎家,都是一种集体性、大众化行为,攻击行为的实施者是群体性的,但攻击的方式、手段的选择和语言的使用是极其有分寸、有节制的,易于为媒人所接受,不至于激烈到媒人下不了台的程度。而在总体上,罚媒、骂媒的不快亦不致淹没、超过了喜庆、敬谢的氛围。但是,不论多么有节制、有分寸,互助土族婚仪中存在罚媒、骂媒情节则是不争的事实,而且媒人在新娘家遭骂与在新郎家受罚还不可同日而语。从阿姑们的唱词可见,媒人在新娘家遭非难是由彩礼问题而起,新娘家族借阿姑之口埋怨媒人未能完全满足女方的经济要求,并没有从根本上否定媒人的作用,并不认为媒人是黄鼠狼给鸡拜年——没安好心。这和汉族新娘责骂媒人的内容有着天壤之别。在新郎家的谢媒仪式上,也只是以少许过火、敬中夹谏的形式,隐含着罚、骂的锋芒,始终没有逾越敬谢媒人的主题和中心。这意味着,在互助土族婚仪中,

<sup>①</sup> 俞顶贤:《中国各民族婚俗》,北方妇女儿童出版社1988年版,第165页。

失去了光泽。相形之下,连婚礼中最重要的当事人新娘都黯然失色、甚至新娘的哭嫁场面也成了他的陪衬。

婚礼中纳什辛一出现,阿姑们先从他手中接过礼物,然后把他锁在了大门之外,逼着他回答问题。纳什辛首先自谦地说:“我是来尽纳什辛职责的,当然、与阿姑们所做的大事相比是微不足道的。”然后、用尽善尽美的言辞回答阿姑们在大门内提出的诸如从新娘家大门的样式到门是用什么材料做的等各种问题,每回答完阿姑们提出的一个问题,纳什辛就央求阿姑们开门让他进去。等费尽了心机,终于能够进大门了、迎接他的却是从门楼上倾倒下来的一盆水,美其名曰:祝纳什辛好运。如果纳什辛躲避不及,则会被浇成落汤鸡。试想、互助土族婚礼大多在腊月 and 正月举行、此时正值冰天雪地,如此这般的“好运”,也真够纳什辛承受的了。接下来阿姑们对纳什辛肆无忌惮的讥讽和辱骂更令人瞠目结舌。她们唱道:你带来的肉是春天里的肉,拿去给狗吃;你带来的肉是夏天里的臭肉,拿去给你们家的猪吃;你带来的肉是秋天腐烂的肉,拿去给你们家的鸡吃;你带来的肉是冬天里结冰的肉,拿去给你们家的猫吃……讥讽纳什辛带来的衣物不够好,和她们的新娘不般配,进而又以新娘的出现金光灿灿、纳什辛的出现活像一头大母猪,新娘有杜鹃般的歌喉、纳什辛的嗓音如驴叫等作为对比,对纳什辛进行人身攻击和辱骂。纳什辛不但不能生气,反而听任阿姑们把他拉到院子中去跳“安昭”舞,进一步受捉弄,直到第三次“安昭”舞过后,阿姑们才肯罢休。吃完“长面”,纳什辛终于到表姐家得到了解脱,到了“分头”仪式时,纳什辛又要重新回到新娘家,在新娘闺房门前反复地唱赞美新娘闺房的《开门伊姐》歌(Rde Niigu Yijee)。待门开后,纳什辛又唱赞美新娘及新娘父母恩德的《分头伊姐》歌(Szu Wanigu Yijee)。“分头”仪式过后,纳什辛又把经书视为佛爷,保佑新娘娘家未来子孙满堂。并对新娘家唱祝愿的《罗目托日伊姐》歌(Log Tuulagu

新娘的头发用“Jianxian”绑在自己的脚踝处,其含义无非是告诉人们新娘将听任他的摆布、随他走。让人不禁想到,这一做法无疑是代表父权的新郎对代表女权的新娘的挑战和胜利。而给新郎进行的“冠戴”仪式也可以理解为女权向父权的退让、妥协。本尼迪克特(Ruth Benedict)在对多布人的论述中写道:具有稳固母系群体的“恶意和奸诈”的多布人在特定的情况下对女婿也会妥协。如订婚礼之后,新郎的苏苏<sup>①</sup>把结婚所需彩礼备齐,并以极不友好的态度送到新娘家的领地。这时,新娘的苏苏必须前往新郎的村庄,认真地把整个村庄清扫一遍、同时还要带去相当多的生食作为礼物。最后双方在郁郁寡欢的俗套中成了亲。但当丈夫得知妻子有不忠行为时,他俩吵得很凶、而这种争吵又不能不让茅屋外的人听到、男人还会愤怒地冲出村庄。发怒如果没有奏效,最后一招就是试图以一种传统的方式自杀,……他便以这种手段来求得妻子苏苏的帮助。由于害怕蒙受凌辱的丈夫自杀的企图一旦实现后,他的亲属可能报复、妻子的苏苏一定会出来调解。<sup>②</sup>

总之,在多布人的眼中婚姻并不表明两族的亲昵和团结。女方出于对男方采取报复行为的恐惧,才会采取让步的行为。土族人则是通过彩礼、通过为新郎送上一套新装的“冠戴”仪式来体现这种妥协和让步的。因此,如果我们在后述新娘的父亲身上将看到的是母权思想胜利的话,那么,在此新郎为数不多的场面中则充分显示了父权思想的胜利。

## (二) 纳什辛

纳什辛可以说是在婚礼中扮演得最鲜明、最富特色的人物,新娘家举行的“玛泽”仪式完全以他为主角,纳什辛犹如客串一样、穿梭于每个小仪式的细节之中,没有他婚礼“玛泽”仪式就

① 苏苏:多布人的母系社会中某个原始部落群的家长。

② [美] 路丝·本尼迪克特:《文化模式》,王炜等译,社会科学文献出版社 2009 年版,第 92—94 页。



厉的责备、乃至无情的戏谑和耍弄。对此他既不能露出不悦,也不能不予理睬,更不能拂袖而去,他只能巧妙耐心应对、极尽讨好逢迎之能事,以博取女方家族的欢心。直到把新娘引出家门,踏上归途。其间,无论在哪个环节上有所闪失,整个娶亲仪式便会陷入窘境之中。在新娘家完全靠纳什辛个人的经验和智慧行事,男女方都没有人为他提供帮助。纳什辛的个人表现及能力,显然和婚姻仪式的成功与失败、圆满与缺憾相关至切。其地位及作用之重要是其他任何人都不可替代的。

纳什辛对婚姻仪式的成败关系重大。一般情况下符合什么样的条件才会被选择做纳什辛呢?按照土族人的习俗,村子里能说会道的人并不就是纳什辛的当然人选。选择纳什辛的首要标准便是他必须是新郎家族中与新郎同样辈分的姑爷(女婿),即纳什辛首先和新郎家是一种姻亲关系,口才、应对能力及年龄大小等仅居于次要地位。纳什辛角色之重大显而易见,以常情而论,似乎应由新郎家族中与新郎关系密切之德高望重者任之,不应该选一个他姓年轻人,穿戴上也应该郑重其事,着以礼服,而不应该类似奇装异服,怪模怪样。纳什辛在女方家也不应受到那般“礼遇”,何以在土族人的婚仪中,这些反倒是合乎情理的呢?其理何在?带着这个疑问,我们再仔细观察婚礼的全过程,还会得到另一个重要的信息。那就是当娘家人送新娘来到新郎家时,所有的娘家人都成了座上宾,而新娘的姐夫却要帮助抬新娘的嫁妆并咏唱《抬箱》歌(Jaaqang Kimuhgani Dog),送亲人被请进院后,由娘家人给新郎举行的“冠戴”仪式中,又是抬箱的姐夫帮助新郎穿衣服。姐夫的“戏”尽管不多,但新娘家需要动手、出力的事也无非这两件。也许有人会说那是因为姐夫可靠,但笔者认为这是远古祖先不同家族崇拜遗留的痕迹。因为,氏族社会时期人们的合法权利是由氏族拥有的人数、团结的力量得以保障的。纳什辛与新郎家是姻亲不是血亲,不同的家族崇拜相遇就会导致角斗和战

Yijee)。在新娘绕自家的院子左右走三圈时,纳什辛又唱起了《转圈伊姐》歌(Sgora Gigu Yijee)。歌中让新娘从金门坎上走过来,娘家人唯恐家中的财富和好运也会随着姑娘而去。于是,为赢得新娘家人的欢心,纳什辛赶快唱出了留下娘家好运的《好运伊姐》歌(Furai Gigu Yijee):“我呼唤新娘的美发,新娘的好运从头发中留在了家里,我呼唤新娘马的马蹄,新娘的好运从马蹄中留到了家里”,歌中从新娘的头发、身体、饰物一直唱到新娘所骑的马等所有可能让新娘家人认为会带走好运的财和物,一律让它们留下来。终于纳什辛可以唱再见的《安昭》舞歌了,在“安昭”舞的歌声中,纳什辛唱出了对新娘的祖父母、父母、兄弟、嫂子、姐妹及亲朋的祝福,感谢大家对他的热情款待。至此,纳什辛迎娶新娘的重大任务基本结束。

从婚仪的全过程看,纳什辛是娶亲仪式中最令人关注的角色。

在装束上,纳什辛俨然一副小丑或巫师的形象:头戴大毡帽,身穿开襟“大合衫”,不扣扣子,不扎腰带,脚蹬大毡靴。纳什辛的这身行头和互助土族男子传统的冬季装束:毡帽大小适中,身穿黑布绵羊皮里的半长皮袍,腰束一条红绸带,毡靴合脚相比之下区别明显。纳什辛的着装则以宽大、松散为特点,尤其是对大毡帽和“大合衫”最为讲究。土族老人说:“纳什辛戴的帽子越大越好,大合衫越长越好。”如果纳什辛穿的衣服不够长、引新娘走路出门时腰弯得不够低、头抬得过高的话,送亲人就会对娶亲人流露出大为不满的神色。换句话说,土族人对纳什辛着装的要求实质上是越丑、越难看越好。

从行为特征上看,纳什辛活动的主要地点是在新娘家,主要时间是从来到女方家门口起,直到娶亲队伍离开新娘家门止。纳什辛能歌善舞、巧言善变、聪明机敏、进退得法、单枪匹马、随机应变,可谓代表男方家处理各项应酬任务的唯一代言人。纳什辛所面对的不是热情好客的接待,而是各种尖酸刻薄的盘诘、严

的纳什辛舅舅”就受到“三道茶”的隆重款待，“在檀香木的桌子上给纳什辛舅舅端上了给佛爷敬过的馍馍、端上了美酒”。在《敬面》歌中，表姐家的阿姑们使用了颇为关切、礼貌的话语，表现出对纳什辛的关心：

纳什辛舅舅从哪里来？  
 纳什辛舅舅为何而来？  
 纳什辛舅舅为喜事而来。  
 三个凶悍的士兵把守着安多<sup>①</sup>路，  
 你不要走安多路，  
 三匹凶猛的马捍卫着安多路，  
 你不要走安多路，  
 三只神狗守卫着安多山，  
 你不要走安多山。

而纳什辛的回答也从在新娘家回答问题时的言不由衷、肆意夸大其词变得幽默而尽量实事求是了：

三个凶悍的士兵把守在安多路上，  
 由于凶悍的士兵喝醉了，  
 我就悄悄地溜过来了；  
 三只凶猛的马捍卫着安多路，  
 由于凶猛的马吃了毒草，  
 我就悄悄溜过来了；  
 三只神狗守卫在安多路上，

<sup>①</sup> 指安多藏区，包括青海（海北、海南、黄南和果洛四个藏族自治州）、甘南藏族自治州和四川省的阿坝藏族羌族自治州北部。安多地区主要通行藏语安多方言。

争，以此保证家族财产不外流和不被别人侵犯。然而，“男女同姓，其生不蕃”又迫使初民非实行本氏族内不得通婚的严格戒律，而“非我族类，其心必异”的思想在人们的头脑中又是那样的根深蒂固。在这种矛盾之中，初民们逐渐想出了一套对付姻亲亲属这类人的办法。尽管妻子不是同族，但她能为本族生子、繁衍后代，这对初民极为重要，因而历史上有许多抢夺别族妇女的行为。从互助土族婚礼来看及至婚仪演变为和平方式后，依然由清一色的男子们组成娶亲的队伍，女方仍以传统的敌对的态度来对付男方。而女方攻击的重点自然是男方领头的人。或许古代抢婚领头人应是男方家族中人。暴力抢婚本身无疑是件充满危险的行动，随着抢婚暴力行为演变为和平行为、特别是氏族向家庭的转变，家族中的人自身越来越不愿承担此类易受攻击、出力不讨好、又十分冒险的差事，于是，寻找一个替罪羊便是一种合理的选择。看来，聪明的土族人想出的办法就是让和自己的家庭有姻亲关系、又非本家族血亲成员的女婿来担任此事。而作为纳什辛，他会认为这是岳丈家看重于他，委以重任，他自当感激而尽全力玉成其事。即便知道在新娘家会举步维艰、备受刁难甚至冷遇，他也能理解这与岳丈家族毫无瓜葛，因而不会记恨岳丈家族进而怒及妻子。在娶亲过程中纳什辛在新娘家忍气吞声、不哀不怨，可说是不负重托。土族民俗中，所有的女婿都会扮演一种类似受气包、出气筒的角色，这也使纳什辛可以找到某种心理上的平衡。因此，如果把男女双方的姐夫在婚仪中的活动联系起来考察，就不难体察到两个姐夫的活动所具有的鲜明的共同性。

新郎家以缘起于姻亲关系的心理安排姐夫以纳什辛的角色，这一点还可以从婚仪的两个细节处得到反证。

其一、在娶亲队伍到达新娘家后，纳什辛一直处于四面楚歌、孤军奋战和穷于应付的状态，唯有在吃完“长面”离开新娘家到表姐家的一段时间才得到暂时的解脱，而且一进表姐家门，“尊敬

是一位会刺绣的巧手切出来的；  
 你们的面条的味道如此香，  
 不是普通人能调出来的，  
 是由聪慧的姑娘们调出来的。  
 你们的歌儿回答完了，  
 把你们盛面的大碗端出来，  
 把刚出锅的面端上来。

从《敬面》歌中可以看出，表姐家对纳什辛的态度十分友善，而且气氛愉悦。等到再回到新娘家后，纳什辛无疑又会被置于风口浪尖之上，继续其尚未完成的艰难使命。

同在一个村庄里，纳什辛在新娘家和表姐家受到两种截然不同的待遇，这种差别，只能归结于接待它的主人家的不同身份。在前者眼里，纳什辛是代表新郎家而来，而在后者眼里，纳什辛则是来自她自己村庄、家族的亲人，作为远嫁异乡、已为人妻母的表姐，他乡遇亲人，自当有帮家乡人、亲族人解困分忧之义务和责任。因此，礼遇纳什辛也就在情理之中了。

其二，与在新娘家的处世态度截然相反，等把新娘娶回新郎家，成婚大礼已毕，进行“下面”仪式时，纳什辛却站出来采取了唯一一次妨碍婚仪正常进行下去的举动：锅里准备下面的水将要烧开之际，纳什辛手压锅盖，要求新娘、新郎双方的父亲往他手压的锅盖上尽可能多地放钱，并且嘴里嚷着：“钱不够，钱不够，锅要溢了。”其隐含的意思则是：你们如果不满足我的要求，婚仪就无法再正常进行下去了。此时新郎、新娘双方的父亲便会如数在锅盖上放够纳什辛索要的钱财。纳什辛的这一举动，和整个娶亲仪式中纳什辛始终采取逆来顺受、曲意奉承的态度形成了明显的反差和对照。

远古的婚姻发生在两大没有血缘亲属关系的家族群体之间，

由于神狗在啃龙的骨头，  
 我就悄悄溜过来了。

阿姑们又问：

看我们这碗精致上好的面条，  
 这么好的面是谁种的种子？  
 我们这么好的面是什么磨成的面？  
 我们这么好的面的和面水从哪里来？  
 我们这么好的面是谁和的面？  
 我们这么好的面条是谁切的面？  
 我们这么好的面条是谁下的面？  
 请回答我们的问题，  
 如答不上就请回去。

纳什辛答道：

你们的面种子不是普通的种子，  
 是佛爷种下的种子；  
 你们的面粉不是普通的面粉，  
 是风磨磨出的面粉；  
 你们的和面水不是普通的水，  
 是从泉眼中打来的水。  
 你们的面条如此薄，  
 不是普通人能擀出来的，  
 是厨房的姑娘们擀出来的；  
 你们的面条切得如此细，  
 不是普通人能切出来的，



的纳什辛舅舅”就受到“三道茶”的隆重款待，“在檀香木的桌子上给纳什辛舅舅端上了给佛爷敬过的馍馍、端上了美酒”。在《敬面》歌中，表姐家的阿姑们使用了颇为关切、礼貌的话语、表现出对纳什辛的关心：

纳什辛舅舅从哪里来？

纳什辛舅舅为何而来？

纳什辛舅舅为喜事而来。

三个凶悍的士兵把守着安多<sup>①</sup>路，

你不要走安多路，

三匹凶猛的马捍卫着安多路，

你不要走安多路，

三只神狗守卫着安多山，

你不要走安多山。

而纳什辛的回答也从在新娘家回答问题时的言不由衷、肆意夸大其词变得幽默而尽量实事求是了：

三个凶悍的士兵把守在安多路上，

由于凶悍的士兵喝醉了，

我就悄悄地溜过来了；

三只凶猛的马捍卫着安多路，

由于凶猛的马吃了毒草，

我就悄悄溜过来了；

三只神狗守卫在安多路上，

<sup>①</sup> 指安多藏区，包括青海（海北、海南、黄南和果洛四个藏族自治州）、甘南藏族自治州和四川省的阿坝藏族羌族自治州北部。安多地区主要通行藏语安多方言。

在女方家族看来，本家族姑娘为别的家族生儿育女，不啻是一种侵犯行为，由此不免对男方家族产生仇视、报复心理。但是，“侵犯了个人就是侵犯了氏族；对个人的支持就是氏族全体亲属列阵来做它的后盾”<sup>①</sup>。这既对女方家族可能过分或已经实施的复仇行为产生制约，也对男方因在女方家族中受到的不公正待遇而采取抗争行动提供强有力的支持。在土族婚礼中，作为与新郎家仅具姻亲关系，而和新娘家并不存在任何血亲联系的第三个家族的人物，纳什辛在他受尽辛苦使岳丈家婚娶之事大功告成之际，也就要以实际行动来维护一下自身的尊严，挽回一点损失，寻求一种精神上和物质上的补偿。纳什辛发难的时间选择在“下面”仪式之际，同时以新娘、新郎两家的家长为对手，而且索要钱财数量甚少，并不会让双方难堪，足证上述推断并非臆测。

### 三、女方人物：新娘、新娘的舅舅、父亲

#### （一）新娘

新娘是整个婚仪的中心人物。一般而言，结婚是一个青年女子走向成熟、独立的标志，是她人生历程中的一个重大转折。随着她的出嫁，社会中也随之增加了一个新的基本细胞——家庭。按照传统的说法，妻子也就要承担起相应的相夫教子的社会责任。婚礼从一定意义上说，就是青年女子由“为人女”到“为人妻、母”的转变过程和仪式。婚礼仪式结束，青年女子也就告别了她无忧无虑的女儿生活阶段，等待她的将是独立自主、更为艰辛、同时又变幻莫测的社会生活风风雨雨的考验。婚礼从青年男女长大成人、一个新的社会基本细胞诞生的角度看，的确是一件值得庆贺的事情，因此，正像所有的民族一样，土族人也把婚姻仪式

<sup>①</sup> [美] 路易斯·亨利·摩尔根：《古代社会》，杨东莼、马雍、马巨译，商务印书馆1977年版，第74页。

的举行视为“红喜事”。由此，婚姻仪式的整体气氛应当是热烈、欢快、充满喜庆色彩的。事实上也的确如此。但是，从土族婚仪中的新娘来看，她在整个婚仪中最突出、最引人注目的行为不是笑而是哭，被称之为“哭嫁”（Aagu Ulaan）。

土族婚仪中新娘在娘家的哭泣，首先是在女方家院中陈列结婚礼品时，继之是在纳什辛来到闺房门外唱伊姐歌时，再次是当新郎进入闺房参与新娘“分头”仪式时和新娘离开家门、上马前往新郎家的过程中。在此期间，甚至出现过有的新娘哭昏过去的事情。表面上看，在大喜的日子里哭泣似乎不吉祥、不合时宜，与常理有悖。但是，在土族人的婚礼中，出嫁的新娘如果不哭，或者哭得不伤心，倒是会受到指责的。在土族人乡里，新娘被娶走后，老人们最感兴趣的是打听新娘走时哭的情况，当听说“哭了”且“哭得很厉害”时，老人们就会面露喜色，不住地称道“这个姑娘好”；反之则会冷嘲热讽、嗤之以鼻。土族人说：“姑娘出嫁哭都没哭就走了，会让人家笑话死的，到婆婆家去了人家也看不上<sup>①</sup>。”这就是土族人对新娘“哭嫁”的看法。

在我国许多民族的婚仪中都有新娘“哭嫁”的习俗，土家族的“哭嫁”、瑶族的“三逃三追、先哭后唱”、彝族的“摔跤和哭嫁”等，都为人们所熟知。但仅就土族出嫁新娘哭嫁的习俗而言，以下几点颇具特色，亦耐人寻味。

其一，哭嫁仪式的必要性。如上所述，新娘在结婚仪式中的最重要任务就是完成“哭嫁”。哭与不哭、大哭或小哭甚至成了对出嫁新娘进行人格、品行评判的一个重要道德标准，因而哭就不是一种简单的感情情绪表达方式，相关的仪式也就成了出嫁新娘展示个人道德、操行修养的表现机会。而作为社会的一分子的出嫁新娘，她在娘家十余年的成长，在未来婆家数十年的生活，会

<sup>①</sup> 看不上：即看不起。

由于神狗在啃龙的骨头，  
我就悄悄溜过来了。

阿姑们又问：

看我们这碗精致上好的面条，  
这么好的面是谁种的种子？  
我们这么好的面是什么磨成的面？  
我们这么好的面的和面水从哪里来？  
我们这么好的面是谁和的面？  
我们这么好的面条是谁切的面？  
我们这么好的面条是谁下的面？  
请回答我们的问题，  
如答不上就请回去。

纳什辛答道：

你们的面种子不是普通的种子，  
是佛爷种下的种子；  
你们的面粉不是普通的面粉，  
是风磨磨出的面粉；  
你们的和面水不是普通的水，  
是从泉眼中打来的水。  
你们的面条如此薄，  
不是普通人能擀出来的，  
是厨房的姑娘们擀出来的；  
你们的面条切得如此细，  
不是普通人能切出来的，

我要离去，我是这样的伤心。

我五十岁的父亲，  
在寒冷的腊月里，  
在正房的屋檐下，  
太阳把那一块地方都晒得发黄了，  
你走完了小路又走过了大道，  
你在小镇和城里，  
从陕西商人那里。  
买来了这红绿的衣料，  
你买这些有什么用呢？  
我给家里没做什么事，  
我要离去，我是这样的伤心。

我四十岁的母亲  
在寒冷的腊月里，  
在正房的屋檐下，  
当太阳落下山时，  
你点亮了灯盏，  
穿上了针线，  
为我缝制嫁衣，  
妈妈的十个手指都流血了，  
她才肯去休息。

我这十岁的丑姑娘，  
为了能让我出嫁，  
你们为我缝制了丰厚的嫁衣。  
我站在桌前你们看不见我的脸，

有一个什么样的总结和起点，与她在结婚仪式上哭的表现将产生直接和重大的关系。谙于世故的家长们是不会对此至关重大的事情漠然视之的。为此，传统上，土族姑娘在出嫁前大约一个多月便待在家中，由妈妈教针线活、学刺绣、传授与公公婆婆家人相处的经验，另外，还有项重要的事情就是教会女儿唱《哭嫁》歌，以免到时候因不会唱而落人讥笑。即便历经月余时间的准备，也还会有一些姑娘在临场哭不出来，这时，新娘父母、亲朋就会启发、引导姑娘哭，乃至父母责备、怒斥女儿不哭或哭声太小的亦不罕见。这说明，经过岁月的演进，“哭嫁”在很大程度上已经落入程式化的套路之中，“哭嫁”几乎近于表演性质。笔者在瓦窑村曾参加一位土族姑娘的“玛泽”仪式，亲眼目睹新娘在母亲的呵斥之下才哭起来，姑娘的眼泪究竟是为何而流呢？在新娘“分头”时，姐妹、嫂子们围着她抱头痛哭，那情景让我这个旁观者因哭不出来、难以和闺房中的气氛相协调而退了出来，但短暂的三五分钟的“分头”仪式一结束，包括新娘在内的所有妇女都立即止住哭声，除新娘默不作声外其他人开始谈笑风生，悲伤的气氛顿时荡然无存。

其二，哭嫁主题的单一性。整个婚礼仪式中新娘的《哭嫁》歌分别出现在婚礼仪式的开场、伴随开门（新娘房门）的仪式、伴随出门的仪式和在新郎家与娘家人的分别仪式四个场面中。

#### 场面一：

今天在这个大院子里，  
老奶奶们，您们听着，  
无知的小女孩诉说衷肠。  
红绿色的嫁妆已经准备好了。  
为什么我要带这么多的红绿嫁妆？  
我给家里没做什么事，



父亲给我的头上系上了光艳的发带。  
可以帮我避免灾难，  
母亲为我梳理的发型，  
可以帮我避开灾难。

我二十岁的大哥哥，  
我二十二岁的嫂嫂，  
你们告诉父母不要太伤心。  
从今天起，  
如果父母对你们说话时很生气，  
请你们不要计较。

你们要照顾父母早晚的冷暖，  
你们要将做好的饭菜双手端给父母，  
要是父母想我这十岁的丑女时，  
你们好好劝劝两位老人家。

#### 场面四：

我二十岁的哥哥，  
今天，院中有道墙隔开了我们，  
你怎能让你的妹妹留下来呢？  
难道我是一个废弃的石头、  
一个无用的东西吗？  
你迟点走，  
请常来看你的小妹妹。

我二十岁的大哥哥，  
今天之前，

那是因为摆在桌上的嫁妆，  
挡住了你们的视线。  
出嫁你们十岁的丑女，  
用红绿色的嫁妆出嫁你们的姑娘。

.....

#### 场面二：

.....

我住的这个房间是这样的好，  
屋顶是用白檀香木修成的，  
门框是用红檀香木镶上的，  
门板是用松木做成的，  
它是这样的好看。

.....

#### 场面三：

从别处来的两个人，  
他们身着白皮袍，  
在我父亲家门口，  
大家会给他们敬酒。

再听呐，  
从别的地方来了两个人，  
他们骑着马而到来，  
他们来到我父亲家的大门时，  
得到了阿姑的款待。

还有呢，

其三,参与“哭嫁”人物的女性化和群体性。在土族婚仪的哭嫁中,除了新娘自始至终是“哭嫁”的主体角色之外,从“分头”仪式起便由其他妇女(主要是新娘的姑姑、嫂嫂、姐姐及其他女亲)陪哭。这就导致了土族哭嫁习俗中参与哭嫁仪式人物的女性化和群体性特征。这种起始于出嫁新娘一人哭泣、到“分头”仪式的女亲哭泣、再到送新娘上路的所有女客的哭泣,使作为女儿出嫁的“红喜事”的喜庆场面由此而处处“弥漫着悲伤”。所有妇女都在哭泣则使悲伤达到了顶点。

其四,“哭嫁”原因的复杂性。论及我国许多民族婚俗中新娘何以哭嫁的原因,有多种多样的说法,诸如抢婚的遗俗,姑娘离家时悲伤情感的真实流露,对包办、买卖婚姻的抗争,对妇女苦难生活的控诉,不一而足。事实上,从土族婚仪中的哭嫁来看,其原因也确非简单,而是十分复杂的。

仅从新娘来说,结婚对她意味着失去娘家家庭成员的资格,从此将脱离生养她的家庭,离开熟悉的故乡,远走他乡去谋生存,寻求、适应一个新的、完全陌生的人文社会和自然环境,承担起一付从来没有试着担负过的社会重任、意味着一种已经熟悉的习惯和环境的改变和丧失,一种生活方式的结束。故乡和家庭记载着她生命历程中的每一个脚印。人非草木,孰能无情?“音乐是心灵之窗”,用歌声表现悲伤自然是一种极好的情感表达方式。

说“哭嫁”起因于“姑娘离开时感情的真实流露”自然是一种最为合乎天理人情的解释,这和“哭嫁”歌词涉及的内容是一致的。恐怕这也是所有民族哭嫁习俗形成的基本原因。土族婚仪中的“哭嫁”亦不例外。土族人之所以十分看重出嫁姑娘哭的程度,实质上无非是说这个姑娘对父母、对亲朋、对乡亲、对故乡是否真有感情。试想,怎么可能企望一个无情无义、不热爱父母和家乡的人会采取哭别的方式呢?社会对个人的评判标准于是便在这里定格,并相沿成习。原本是一件个人感情宣泄的行为表现,

爸爸承担着外面的重活,  
我从来没有动过笨重的木轱,  
妈妈做完了家中所有的家务活,  
我的十个手指从来没沾过家务活。

从今天开始,  
我的辈分突然抬高,  
我的辈分在家要比这里低,  
请你教给我我要怎么做。  
在外面时你不要错过,  
在家中时你也不要错过,  
请你教给我该怎么做。

看着亲戚们个个都已离去,  
回到房中我的十个手指都麻木了,  
请你教给我该怎么做。

我二十岁的大哥哥,  
我们都是同母生啊,  
你可一定要教我啊。

……

从上述歌词中可以看出,这里所谓的单一性,是指出嫁新娘所唱《哭嫁》歌的内容尽管所涉及的人、物对象很多,如唱父母、唱嫂子、唱兄弟、唱亲朋、唱家乡的一山一水,但概括而言,无非是姑娘短短十余年生活中所接触到的自己身边的人和物,表达的无非是对家乡亲人和山水的感念和留恋之情,实在属于人之常情。显然,亲情难舍是“哭嫁”的唯一主题。

是已婚妇女，嫁妆是其唯一财产，婚后在家庭中的地位也完全取决于公婆和丈夫。互助土族妇女几乎人人会唱一首叫《登登玛秀》（Dilidimaxuu）的叙事歌，述说的是一位名叫娇娇奴的已婚妇女的悲惨遭遇：“天刚刚亮就下地干活，一直干到黑，一年三百六十五天没有一天闲工夫”，“我的扭达烂成圈圈了，我的花袖袖衣裳烂成边边了”，最后娇娇奴以投河自尽向封建恶势力表示抗议。娇娇奴的故事可以说是土族妇女在旧社会生活情况的真实写照。新中国成立后，在党和政府的关怀下，土族妇女的地位有了很大的提高，但妇女真正获得解放的道路依然漫长，尚有许多工作要做、特别是在家庭关系中、“嫁鸡随鸡飞，嫁狗随狗走”，“妇女只能听命于公婆和丈夫，整天围着锅台转”的局面在农村还是十分普遍的。土族老人们都说，那些在“玛泽”仪式中陪同新娘哭的最为伤心的，往往是家庭生活不美满、夫妻关系不睦或遭受公婆歧视乃至虐待的已婚妇女。当她们加入到“哭嫁”仪式中去，把新娘一个人的哭变成“大家哭”之后，“哭嫁”原因自然会呈多样性、复杂性特征了。此时，婚礼仪式中的“哭嫁”，不论在形式上还是在内容上，都发生了巨大的变化，新娘只不过是众多哭泣者共同演出的“大家哭”剧目中的领哭者，比之其他参与“哭嫁”的陪哭妇女、新娘哭声背后所蕴涵的社会意义就浅薄、肤浅得多了。而陪哭妇女的哭声，显然有着更深刻的社会内涵，或许说它代表所有土族妇女对自身悲惨命运不满的诉求也不为过。

## （二）新娘的舅舅和父亲

先说新娘的舅舅。从在新郎家婚宴席位的安排上，婆家人屡次向舅舅敬酒、敬肉、敬钱，以及奉承舅舅的言语上来看，舅舅一直处于显赫的地位。司仪赞扬：是舅舅敦促新娘迎着朝阳起程，是舅舅给新郎家送来了财富，是舅舅给新郎家送来了世界上最好的礼物——新娘。当迎亲人远远看见送亲人时便唱出如下歌词：

由此便具有了并非单纯个人行为的社会意义。新娘“哭嫁”被规范化为一种社会性角色态度的表达方式。从社会心理学的角度看，新娘“哭嫁”体现的是一种社会所期待的悲哀情感，这种悲哀情感的深层或背后，则潜藏着对某一社会群体的存在和社会利益的极大关注和热爱以及忠诚。而当某种个人行为一旦同时具有社会期待的色彩和含义时，任何个人都难以扭转这种心理认同趋向，类似的个人行为就必须服从和适应这种社会期待，否则，就不可避免地会遭到来自社会各个方面的攻击和谴责。土族姑娘的“哭嫁”正是属于这样一种从个人情感上升、演化为一种社会期待的规范化行为，并构成婚仪的重要组成部分。

前述湖南省桂阳县西北乡姑娘出嫁时不仅要“骂媒”而且还要“哭娘”，并认为“哭娘”是被压迫妇女的抗争手段。因为她们自己的终身大事自己不能做主，会被卖到陌生人家和地方去，她们的未来多是苦难。因此，“哭娘”是她们表示愤怒和不满的主要手段。显然，根据俞先生的论断，西北乡姑娘的“哭娘”是包办婚姻的产物，“哭娘”所表达的是对这种婚姻制度的反抗和对婚姻自主的追求和向往。时至今日，据实而论，土族青年男女的婚姻也多属父母包办，买卖婚姻的成分也很浓厚，故此，我们亦不排除土族姑娘“哭嫁”是妇女对苦难生活的控诉和把哭嫁作为与包办买卖婚姻抗争手段的立论。但从土族姑娘“哭嫁”歌的内容看，至少不能得出这些是土族新娘“哭嫁”习俗形成的主要原因的结论。

不过，当我们把视线移向在新娘身边陪哭的妇女时，问题就显得复杂了。其他妇女的陪哭，要比新娘的哭在感情和内涵上更为深沉丰富些。除了表达一种难以割舍的亲情之外，更多的是对新娘未来生活是否幸福、美满的担忧。这种担忧来自于她们比新娘本人更为丰富的社会生活阅历。数百年来，土族妇女的社会地位一直十分低下，深受封建神权、王权和父权的重重压迫，特别



迎接向我们疯狂跑来的神牛。  
我们端着美酒来到一望无际的旷野中，  
迎接身挂金银向我们飞奔而来的骏马。

送亲人又答唱：

你们的美酒要敬给蓝龙，  
蓝龙迈着蹒跚的步伐来了，  
我们跟着它来到了这里。  
你们的美酒要敬给神牛，  
神牛迈着蹒跚的步伐来了，  
我们跟着它来到了这里。  
你们的美酒要敬给驮着金银的马，  
这马迈着蹒跚的步伐来了，  
我们跟着它来到了这里。

由上述可见，送亲人对于迎亲人的不礼貌言辞非但没生气，反而顺着迎亲人挑剔的字眼回答他们。这是因为，送亲人也认为，舅舅是最重要、最尊贵的人，而他们是陪舅舅大人来的。但在迎亲人面前，他们又认为自己应该受到尊敬，矛盾之中，他们针对迎亲人唱的降临的蓝龙，疯狂的神牛和飞奔驰金的马，选择了“蹒跚”一词来微微表示一下自己心中的不满，但紧接着又表示出他们是很愿意来的，应该把欢迎的美酒也敬给他们。在整个婚礼中，唯有舅舅接受了从 Suu Hada 中让出来的钱。尽管舅舅受到了上述多种的厚爱，但他仍不满足，当接受致谢礼物无皮猪肉时，还要抱怨几句。

再说新娘的父亲。谢送亲人仪式中，司仪在先谢舅舅、后谢伴娘之后，才开始谢父亲，众人无论在观念还是行为上，都把父

我们端着美酒在半天里迎接你。  
可我们怎么看不见舅舅大人呢？  
这样的话我们也用不着敬这欢迎的美酒了。  
我们端着美酒到高山上迎接你，  
可我们怎么看不见舅舅大人呢？  
看来这欢迎的美酒也不用敬了。  
我们端着美酒，到一望无际的旷野中迎接你，  
可我们怎么看不见舅舅大人呢？  
看来这欢迎的美酒不用敬了。

送亲人也用相应的歌词对问：

你们端着美酒到半天里来，  
找不见舅舅大人，  
你们用美酒在接谁？  
你们端着美酒来到高山上，  
找不见舅舅大人，  
你们用美酒在接谁？  
你们端着美酒到一望无际的旷野中，  
找不见舅舅大人，  
你们用美酒在接谁？

迎亲人答唱：

我们端着美酒来到半天里，  
迎接蓝龙的降临，  
我们把美酒献给蓝龙。  
我们端着美酒来到高山上，

“嫁”出去，但幼年的情谊、孩童的纯真，在兄妹、姐弟之间会产生美好的情感和信任，因此，女子需要别人的帮助时，最让女子信任的人，不是同她朝夕相处并给她创造财富的伴侣，而是她的兄弟。在初民知其母不知其父的远古时代，家是女人的，姓是女子家族的，女人死后，她的一切财产自然应归于她的兄弟所有，而人是初民最大的遗产，因此，无论女子活着还是死了之后，她的孩子都应该是舅舅的一份财产。本尼迪克特在对新墨西哥的普韦布洛人的研究中对舅舅和丈夫也有类似的论述：她们的丈夫都是外来人，而她们的兄弟，哪怕是现在已结了婚而进了别的克蓝的家，他在一切重大事情上也还要与本家族联合行动。当家里的圣物被拿出来放在祭坛前面时，他们会回去参加一切静修。正是他们而不是妇女们学会了圣包中的一字不差的祷文，并代代相传下去。男人总是要为了所有重大事情而去他妈妈的家里。这个家在他母亲去世后，就成了他姊妹的家，而他的婚姻如果破裂了，他也还会回去，把这个家当作安身立命之所。……一个男人作为兄弟所具有的忠诚，比起他作为丈夫所具有的忠诚要更具有社会力量。……丈夫如果和他妻子的那个家所使用的礼仪用品没有这样一种关系，那就只有在他的孩子长大成人时，他才能逐渐地获得在这个家里的地位。一个男子只有作为他孩子们的父亲，而不是作为一个抚养人或作为孩子妈妈的丈夫，他才最终能在也许已生活了二十年的家庭里获得某种权威性。<sup>①</sup> 同样，布罗尼斯拉夫·马林诺夫斯基（Bronislaw Malinowski）在他的书中，记录了特罗布里恩德岛民不知其父的事实。如一个人外出一年或数年回家后会为看见他的妻子有了新生的小孩而高兴。伯特兰·罗素（Bertrand Russell）对马林诺夫斯基《野蛮社会中的性和性压迫》、

① [美] 路丝·本尼迪克特：《文化模式》，王炜等译，社会科学文献出版社 2009 年版，第 52—53 页。

亲放在和其他宾客同等的位置上。父亲首次出现，对即将出门的女儿名字的连喊三声，其意在不要让女儿将家里的财、运带走。送亲人走后的第二天新娘的父亲又来到新郎家，是来表达自己恋恋不舍的爱女之心，而新娘却要提起水桶自顾自地先于父亲一步进入婆家。如此，大门口摆上的食物及敬天地的用品，似乎成了企图将父亲拒之门外、割断他的爱女之心之物。对于这种无礼的举措，父亲不但不生气，还要以财（水）和神（用柏香沾奶水向四周挥洒以表敬天地、驱鬼怪之意）相敬。在“下面”仪式中，父亲又以财（钱）和美好的祝愿，再一次表达爱女之心。然而，其他男方家中的客人却以让他多放钱来戏弄他。还有，在接受致谢的无皮猪肉时，唯有舅舅和伴娘可以对礼物的菲薄表示不满，而父亲却不能这样做。因为在土族人的眼里，只有和新娘最亲近的人，才能有此举动。能否表露不满情绪，实际上成了舅舅和伴娘显示其拥有非同一般人的乃至连父亲也不能与之相提并论的身份和权利的证明。

比较上述可以看出，舅舅在婚礼中受到尊敬，处于中心地位，代表着对新娘的权利，而父亲是一个对新娘仅多一份爱心的普通人。人们可以和他开玩笑、逗乐甚至于戏弄。这种场景的出现绝非偶然。纵观人类社会历史，大自然赋予女性以生殖能力，这对人类的繁衍和发展是何等的举足轻重。于是初民们崇尚女性，使女子获得了众多的权利。当人类有了原始家族之后，通常首先形成的是氏族社会，图腾感生的观念使这种统治得以牢固。在初民看来，财富是人创造的，而人是女性所生的，自然，包括人在内的所有财产都应属于女性，因此男人要搬到女人的村落中去居住，女性不仅可以命令男人去打猎、采集，而且还可以在认为不需要时，将他逐出家门。但在女人心目中又有一特殊身份的男子，因先辈“男女同姓，其生不蕃”的遗训，使女子爱其不妥，弃之心疼，这就是女子的兄弟。尽管男人最终都必须离开自己的村落被



后, 兄弟姐妹之间也不能谈论任何与性有关的问题”<sup>①</sup>。

马林诺夫斯基和本尼迪克特分别从对特罗布里恩德岛民和普韦布洛人的研究中, 得出两个不同的民族都共同经历过母系社会。土族婚礼中舅舅的至尊地位不仅有明确的表现, 而且还另有隐蔽之处, 这就是当男人作为姐夫的身份出现时, 他们就要受到惩罚(纳什辛、新娘的父亲)或是让其受累(新娘的姐夫抬箱、给新郎行冠戴礼), 舅舅和父亲相比, 舅舅在婚礼中没有女婿身份, 而相对于舅舅来说父亲就是姊妹的女婿。诚然, 仅就舅舅的至尊地位不可断言互助土族曾经经历过母系社会, 但母权的特征却是存在的。此外, 在本书第一章“婚姻形式”一节中所介绍的入赘婚和戴天头, 从财产继承、姓氏、居住方式及墓地等均以女方或女方家为主, 这一根据女性方面进行家庭的承嗣加之显而易见的母权特征, 只能视为母系社会遗留的痕迹。

随着生产力的发展, 狩猎成功的把握增多, 特别是父亲秘密的揭示, 导致了图腾感生认知的彻底破灭, 男人的自尊心犹如人类在图腾中以半人半动物的图腾面貌表现自己的自尊一样, 有了增强。于是在世界许多民族中产生过“产翁”或“男人坐蓐”(couvade)<sup>②</sup>的风俗, 这显然是对父亲参与生殖的一种承认。互助土族婚礼中, 纳什辛在新娘的闺房门前唱的《开门伊姐》歌中, 有这样的歌词: 新娘的头发(自然也包括头、身体)是父亲给的, 头发上缀的发卡是母亲给的。在青海农业区, 有一种视头为尊的习俗。他们认为头不仅是人生理上而且也是代表着人的尊严的重要器官。因此, 农民们在接受别人的旧衣物时绝不要旧帽子, 并有“见了鞋往前跑, 拾了帽往后扔”、“欺人不欺头”等俗话。人们最忌讳别人坐在自己的帽子、头巾之类的物品上, 尤其是男人的帽子。纳什辛唱的“头发

① [英] 伯特兰·罗素:《婚姻革命》, 靳建国译, 东方出版社1988年版, 第25页。

② 男人坐蓐: 妻子生了孩子后丈夫在家坐“月子”, 妻子外出劳动和干家务活。

《原始心理学中的父亲》和《美拉尼西亚北部野蛮人的性生活》三部书中, 对于父亲的心理分析给予了高度评价, 并根据马林诺夫斯基的调查总结出: 在别的地方, 管教孩子的权利操在父亲手中, 但在特罗布里恩德岛民中, 这种权利却是由舅舅行使的……尽管舅舅对于姊妹的孩子有权威, 但他很少能见到他们, 只有他们离开母亲和家庭的时候除外。这种值得称道的制度使得孩子们在没有训诫的情况下也可以对父亲产生一种感情, 这种情形是其他任何地方没有的。他们的父亲虽然可以同他们一起玩耍, 而且疼爱他们, 但却没有命令他们的权利, 相反, 他们的舅舅虽然可以命令他们, 但却没有和他们在一块的权利。断言全人类都必须经历过特罗布里恩德岛民现有的那种生活, 因此, 过去无疑有过一个不知父亲的时代。<sup>①</sup>从互助土族的婚礼中可以看出, 土族人舅舅的地位和人们日常的习俗中与特罗布里恩德岛民、普韦布洛人有着惊人的相似之处, 如在同胞兄弟姊妹共同出现的场合, 不但不能在言谈中涉及性的话题, 甚至谈论对方的婚嫁之事也是不允许的。笔者在互助县五十乡瓦窑村调查期间, 房东的大女儿带我去参加了和她同龄的一位名叫亲佐的姑娘的出嫁仪式, 通过两天的接触, 我认为和房东的女儿已经很熟悉了。一次在有她的母亲、哥哥等家人在场的闲谈中, 我开玩笑地问她是否有了男朋友, 什么时候吃她的喜糖, 她表现出很不高兴的样子。等她的两个哥哥出去后, 她表情、语气严肃地责怪我刚才说的话很难听, 是“丑话”, 尤其在她哥哥面前。显然我无意中触犯了土族人的一大忌讳, 颇感内疚。同时使我意识到兄弟姐妹之间的这种禁忌, 只能证明是源自氏族内部禁止通婚的严格禁律, 以致在“他们成人之

① [英] 伯特兰·罗素:《婚姻革命》, 靳建国译, 东方出版社1988年版, 第12—14页。



新娘见面后,由她主持参与的唯一仪式便是“开口”仪式。“开口”仪式中婆婆手中的擀面棒,显然类似于威胁、惩罚的戒具。对新娘的短短两句话,便是代表男方家族所做的一种通俗简明的训示,婆婆扮演着帮助男人统治女人的角色,在这个仪式中得到了毋庸置疑的证实。

然而,女性主宰地位的丧失绝非一朝一夕而成的,男性主宰地位的实现也不是一帆风顺、轻易获得的,期间必然经历过一个相当长的历史时期和相当艰巨的斗争,而婚仪中的许多细节,正为我们提供了一系列能够对这种转变过程进行某种科学分析的“活化石”。

在互助土族婚仪中,男女双方从订婚那天起,男性一方在双方关系上就立刻矮了一截,每每要显示一种心甘情愿地接受女方家苛刻的婚姻条件并竭力满足之的意向;在娶亲过程中,男方娶亲代表纳什辛在女方家一而再、再而三地受到以阿姑们为代表的女方家人的尽情戏弄;新娘嫁到新郎家门前时,新娘还有一个与新郎争着谁先跨入大院内的机会,据土族人的说法,谁先进入大院门,谁今后就会掌管家庭中的大权。事实上,上述这一切,根本不可能对现存及即将建立的家庭中成员间的主次关系发生任何实质性影响,只不过是处于受人主宰的地位的妇女企图利用一切机会再现曾经有过的强大、重塑历史地位的努力,它展现的是对母系社会“远古记忆”的留恋。舅舅的至尊地位、父亲冷遇及阿姑们之肆意任性,在母系氏族社会向父系氏族社会转变的框架中,都极易找到它们各自所在的适宜的位置。

## 第二节 马纳与象征

自然界本身存在的一些天然物品和人类经过某种程度的加工、制造而形成的一些器具,总是以各种特定的方式在人类的社会生产、生活中被加以利用,并以其特定的使用价值而受到青睐。但

是父亲给的”不正和“男人坐蓍”一样,证明了男人在生子之中的作用吗?当男人在生育方面的作用得到承认后,男人开始从女人的手中夺权。母系氏族成员的女性世袭继承制遭到了来自父亲们及其子女们的强烈冲击,随着尚武精神的广泛传播,男人在社会中的地位日益增强。在两大阵营斗争一开始时,男人表现得小心翼翼,发展到后来逐步占据上风,最终以女人的彻底失败而告终。女性统治由男性统治取而代之,人类社会从此进入了更有竞争性、更有能量、更有生气和掠夺性的父权社会。

当男人主导的地位奠定后,为了防止女子因结婚而将本氏族财产转移到她丈夫氏族中去,女系的子女无权继承其舅父或外祖父的遗产<sup>①</sup>的习俗逐渐确立起来,至此,以往的“男嫁女”变成了“女嫁男”,父亲的财产可由其儿女继承。男子认为后代是他生命的延续,他的事业可以由后代接着去做,后辈的成功也是他的成功。“光宗耀祖”则是后辈对这一思想的继承。于是男人最关心和重视的问题是子嗣的合法性,而子嗣是否合法只能通过女人的忠贞得以保证。控制不了女性,意味着子嗣的合法性得不到保证,自我生命无法延续。而对一个不属于自己的孩子倾注了爱心,被认为是对一个父亲的最大愚弄。在漫长的社会演进、宗教伦理教化中,男人在不断地加深着对女性的控制,男尊女卑的观念、一夫多妻及一夫一妻的婚姻制度,便是父权战胜母权的一系列社会后果。在长期的社会熏陶、影响下,甚至妇女们也以自身的努力来编织着由男人主导设计的父权社会的花环,自觉地套上精神枷锁,成为男人控制和愚弄女人的帮凶。家族之中,长辈的妇女替男人掌管着晚辈的妇女,婆婆替儿子管教着妻子,男人成了甩手掌柜。以互助土族的婚礼为例,婆婆出现的场并不多,婆婆与

<sup>①</sup> [美] 路易斯·亨利·摩尔根:《古代社会》,杨东莼、马雍、马巨译,商务印书馆1977年版,第552—553页。

努尔人对牛的关爱及其对得到牛的渴望影响着他们对邻近人群的态度和关系。甚至于在人们的取名上,牛直接受到了尊崇,人们经常以男人们最喜爱的公牛的颜色和形状来称呼他们,女人则从公牛或她们为之挤奶的奶牛身上取名,那里的小孩子通常从他和他母亲为之挤奶的奶牛所生的小公牛身上取名。男人常常在一出生时便得到一个公牛名或奶牛名。有时,一个男人传给后代的名字是他的公牛名而不是它的血统名。<sup>①</sup>

无独有偶,在互助土族人中流传着一首歌唱羊的《合尼<sup>②</sup>之歌》<sup>③</sup>,歌中唱道:

问:羊的生路有三条,  
羊的生路说三条。

公性绵羊哪里生?  
母性绵羊哪里生?  
白螺羔羊哪里生?

答:公性绵羊苍穹里生,  
广阔苍穹的哪里生?

母性绵羊大地上生,  
广阔大地的哪里生?

① [英] 埃文斯·普里查德:《努尔人——对尼罗河畔一个人群的生活方式和政治制度的描述》,褚建芳、阎书昌、赵旭东译,华夏出版社2002年版,第20—24页。

② 合尼:绵羊。

③ 转引自马光星《土族文学史》,青海人民出版社1999年版,第61—68页。

在人类活动的某些场合所出现的一些器物,人们注重的绝不是器物本身的使用价值,即它们不是在发挥其特有的物理或化学作用,而仅仅向人们显示和表达着某种象征性的意义。例如,不论寺庙中供奉的佛像是泥捏的、木雕的或是金属浇铸的,不论其是由何种材料制成的,塑成何种面目、哪个尊神,都不过是一种崇拜的偶像,一种接受某种宗教感情寄托的物化归宿而已。正如汉族传统葬礼中的经幡、纸人纸马、灵主牌位等。与此类同,在互助土族人的婚仪中,许多器物也以其明显而深含的寓意而备受关注,不可或缺。本节用人类学马纳与象征的理论,对土族婚礼中所使用的器物 and 色彩加以解释。

### 一、器物分析

马纳(Mana)在人类学中是用来指一种超自然性、非人格的力。由英国人类学家马雷特(R. R. Marett)在对太平洋诸岛的美拉尼西亚人和非洲、美洲土著信仰研究的基础上提出。马雷特认为,“宗教的起源与‘玛纳’这种神秘的力量有关,他特别强调这是一种神秘的‘力’而不是什么‘灵’,并由此提出了在原始人的万物有灵论(animatism)之前,有一个‘前万物有灵论’(preanimism)阶段。在此阶段中人们虽然还不知道灵魂为何物,但却感知到世界上有一种普遍存在的神秘之力,美拉尼西亚和波利尼西亚人称之为‘玛纳’”<sup>①</sup>。

#### (一) 白羊

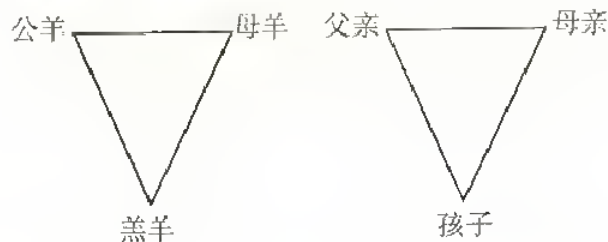
英国人类学家埃文斯·普里查德(Evans-Prichard)从对努尔人的调查和研究中指出:

① 黄剑波:《宗教人类学的发展历程及学科转向研究》,《广西民族研究》2005年第2期,第37页。

## 1. 土族人的宇宙观

公羊	天空	中间
母羊	大地	山中
羔羊	湖海	深处

## 2. 土族人的生育观



## 笼统的三合一

羊  
生  
路  
三  
条

## 具体的三合一

公羊  
  
母羊  
  
羔羊

## 衍生的三合一

父亲  
  
母亲  
  
孩子

《合尼之歌》借用公羊、母羊和羊羔生长的空间和地理位置比喻土族人的宇宙观是天、地、海，借用羊的三条生路道出土族人的生育观是父、母、子。苍穹、大地、海湖作为土族人观念中神灵出没的地方，为羊的出生地增添了神秘色彩。再看对于羊的头、眼、鼻的象征性比喻：

羊头	净水瓶
羊眼	两颗星
羊鼻	金喇叭

白螺羔羊海湖里生，  
广阔海湖的哪里生？

答：公性绵羊苍穹里生，  
广阔苍穹的中间生。

母性绵羊大地上生，  
广阔大地的山里生。

白螺羔羊海湖里生，  
广阔海湖的深处生。

.....

问：羊头长得像个啥？  
羊眼长得像个啥？  
羊鼻长得像个啥？

答：羊头好像净水瓶，  
羊眼好像两颗星，  
羊鼻好像金喇叭。

.....

克劳德·列维-斯特劳斯 (Claude Lévi-Strauss) 的《亲属制度的基本结构》研究表明“文化的本质就是结构。不仅各种文化有自己的结构，世界文化也如此，因为各种文化也存在于一个大的文化体系当中”<sup>①</sup>。按照结构理论分析《合尼之歌》，则可清晰勾画出土族人的宇宙观和生育观：

① [英] 阿兰·巴纳德：《人类学历史与理论》，华夏出版社2006年版，第136页。



物的酒瓶上要捆扎白羊毛；“罗目托日”仪式供桌上摆放着白羊毛；新娘上马后父亲喊新娘名字时手中挥动的柏树枝上绑着几绺白羊毛；“冠戴”仪式供桌上放着一束白羊毛，等等。相应地，羊、尤其白羊的出现则更是非同寻常，土族人说：“羊是最大的礼物”，因此，只有在婚礼的重要仪式中人们才以白羊作为礼物。如纳什辛去新娘家娶亲时，手里就牵着一只白母羊，还要再敬上一份羊肉作为进见礼。其实，土族人不仅仅是在婚礼上让羊和羊身上的毛占有一种特殊的位置，在平时欢迎贵客及各种吉庆、祝福的场合，在供奉、祭祀山神的“毛吉”和 Lasizi 仪式等宗教活动中，也都会放上白羊毛。在互助土族人的观念中，白羊、白羊毛、羊肉是与喜庆、祝福、尊贵、吉祥联系在一起的。在婚姻大事这种隆重、热烈、喜庆的场合里，自然少不了白羊、白羊毛、羊肉这类吉祥物来增添欢愉的气氛。

学术界关于土族起源虽有多种说法，但都有一个共同点，这就是不论“蒙古人”说、“吐谷浑人”说或是“蒙古—吐谷浑人”说等，一般都承认其族源属游牧或以畜牧业为主的古代民族，据此，土族人崇拜牛、马、羊等动物自然就在情理之中了。在婚礼仪式的一些歌词中可以反映出来，土族人传统上以牛或马作为聘婚的大财大礼，对一直陪伴在新娘左右的姐姐，男方家长者在致谢词时往往将她比喻成一头牛，以表达对新娘姐姐的赞美之意。猪肉则是土族人逢年过节、招待亲朋的主要肉食品。在牛、马、羊、猪等所有家畜中，从饲养方式上猪是圈养而马牛羊则可在草原上自由奔腾，游牧民族对马牛羊的粪便不会嫌弃，而猪的粪便也许除了可以做肥料外别无他用。土族人对羊的情有独钟还可以婆家人答谢送亲人的礼物中加以验证，如新郎家本应以送羊肉来答谢新娘最重要的亲人，即新娘的舅舅和姐姐时，新郎家竟采取偷桃换李、移花接木、弄虚作假的手法，用去皮猪肉来冒充羊肉作为酬谢礼物。

净水瓶、金喇叭是常在宗教仪式或祭祀中使用的器物，两颗星则是天上的圣物、因此，土族人以象征的手法以净水瓶、两颗星和金喇叭为羊赋予了神性。德国古典哲学家费尔巴哈（Ludwig Andreas Feuerbach）在《宗教本质》一书中指出：“动物是人不可缺少的必要的东西；人之所以为人，要依靠动物；而人的生命和存在所依靠的东西，对于人来说就是神。”虽然我们不能把羊特别是土族人敬重的白色的羊看成是类似于图腾的神，但从埃文斯·普里查德研究的努尔人对牛的情感中可以得到启示：

在努尔人的民间传说存在着对牛的极大兴趣，日常人们时时刻刻都在谈论着他们的牛，甚至在与年轻人谈论女孩子的话题时，努尔人也会不由自主地转到牛的身上，这一切并非是牛能够给他们带来经济价值，更重要的是努尔人可以通过牛与鬼神和神灵建立联系。如果一个人能够对一个畜栏中的每一头牛的历史都有所了解，那么，这就意味着他了解了主人所有亲属及姻亲关系的同时了解了他们所有的神秘联系。奶牛被供奉给主人及其妻子所属宗族的所有神灵，而其他牲畜则供奉给死者的鬼魂。通过沿着奶牛或公牛的脊背擦抹草灰，人们便可以同与这头牛有联系的神灵或鬼魂发生接触，并请他给予帮助。此外，努尔人与死者和神灵进行交流的另一种途径就是祭献，如果没有公牛或公羊来祭献，努尔人的典礼仪式便不完整了。<sup>①</sup>

纵观传统婚礼的全过程，从提亲、说礼、玛泽、哈热至开路仪式、几乎每项重大程序中首先都会出现白羊毛，如作为婚仪礼

① [英] 埃文斯·普里查德：《努尔人——对尼罗河畔一个人群的生活方式和政治制度的描述》，褚建芳、陶书昌、赵旭东译，华夏出版社 2002 年版，第 24—26 页。

时会释放出烟雾,能够起到驱赶蚊虫的作用。但是,互助土族人的婚礼大都在腊月或正月举行,此时互助地区正值隆冬季节,不要说青海的冬天没有蚊子,就连夏天也不是很多。因此,土族人婚礼中所用的柏香不可能缘起于追求驱赶蚊虫的功效,而是别有他图,另有其因。

万物有灵的观点以精神存在为对象,认为灵魂观念通常是由于人对自己清醒情况下和睡眠的状态下过着两重生活的现象理解不清而提出来的。并认为我们每个人身上都有一个双重的、另一个我们自己,它在一定的条件下有能力离开它存在的人体,去远处做长途漫游。<sup>①</sup>在土族人自己喜爱的“花儿”中有如下的唱词<sup>②</sup>:

院子里栽的是向日葵,  
跟上个太阳着转了;  
身子在家里心在外,  
三魂儿跟着你转了。

从唱词中的“三魂跟着你转”即是上述观点的典型实例。不仅如此,即使在日常的口头语中,土族人也常常以“三魂”这个词来表达一种全心全意的思想。万物有灵论的研究表明人有肉体 and 灵魂两个世界,而我国道家却有“三魂七魄”的说法,在此“三魂”一解为如道书《云笈七签》云:“夫人有三魂,一名胎光,一名爽灵,一名幽精”。又有天魂、地魂、命魂的解释。土族

① [法] E. 杜尔干:《宗教生活的初级形式》,林宗锦、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社 2002 年版,第 50—51 页。

② 《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会、《中国民间歌曲集成·青海卷》编辑委员会编辑:《三魂儿跟着你转了》(好花儿令),中国 ISBN 中心 2000 年版,第 714 页。

土族人在婚仪中之所以出此奇招,绝非出于两种肉在价格上的便宜贵贱的经济考虑,更重要的是羊和羊肉所代表和体现的社会文化价值观念,如果说上门娶亲时纳什辛手牵一只羊、奉上羊肉是迫于礼节不得不为的话,到新郎家以后,新郎家就具备了以小小的偷梁换柱的欺骗伎俩既达到了从礼节上圆满地表达对新娘至亲的谢意,同时重要的是又避免了新娘家人把尊贵的羊从自己家里带走的后果。埃文斯·普里查德在对努尔人的研究中发现,努尔人对族群外发动的战争几乎全部都是为了掠夺,其主要目标就是为了获取财富,因为牛就是一种财富,它不仅可以维持很长的时间并自我再生,而且还很容易掠夺和运送。不仅如此,这些财富还使入侵者能够在这块土地上生活下来,而不需要粮食供应。庄家和住房会被毁坏,但牛却可以被抢走并带回家。努尔人对牛的经济作用的确有着独特的感情,但由于神的一个重要职责就是保证人能得到生活所必需的食物。为答谢神,努尔人也常常在自己的一些重要典礼仪式中以公牛作为献祭。<sup>①</sup>因此,土族人以无皮猪肉换羊肉这种近似狡猾的机敏所反映的绝不能说仅仅是土族人吝啬、小气和欺诈的民族性格,相反它所证明的是羊在土族人的心目中被赋予尊贵、高尚地位的根本原因——羊通神的媒介作用,正如马纳理论所指出的那样,羊可以带来非自然的、非人格的力这样一个不争的事实。

## (二) 柏香

在互助土族人的婚礼仪式中,新郎家和新娘家都一直点燃着柏香,在新娘出娘家门之前,还要用柏树枝在新娘的头上绕圈,新娘的父亲用羊毛绑着的柏树枝在新娘的马后甩动。在婚礼中使用柏香和柏树枝明显具有特殊的用意。人们都知道,柏香在燃烧

① [英] 埃文斯·普里查德:《努尔人——对尼罗河畔一个人群的生活方式和政治制度的描述》,褚建芳、周书昌、赵旭东译,华夏出版社 2002 年版,第 20—61 页。



举行一种驱赶病魔、鬼怪的仪式，而驱鬼辟邪正是巫术之擅长，如果说白羊甚至白羊毛会给人带来一种神秘的通神的力，那么，“相反巫术是部落的，甚至是部落间的一种惯例。巫术力量本身不属于部落的任何一个确定的部分。为了我使用它，只要拥有有效的秘诀就可以了。同样，所有的人都能感觉到它的效果，因此，也都应该尽力使自己免受其害。这是一些模糊的力量，它们不是与任何确定的社会有关，甚至可以把它们的作用延伸到部落范围之外”。<sup>①</sup>

萨满在举行巫术般的仪式时，大量的柏香是其必备之物。柏香即是柏树枝，这种树枝点燃后能够发出浓浓的烟雾并带有柏树的独特香味。在藏传佛教寺院里，神殿前大都有煨桑使用的桑烟台，来寺院的敬神者通常要携带糌粑、柏香树枝、青稞、酥油、曲拉等礼物，来者将贡品放入桑烟台后，点燃柏香进行祈祷。土族人家院中的堰索上就有类似的桑烟台，不要说出远门或家中有事要敬拜，很多有老人的家中经常会敬拜。如遇家中有丧事、灾祸，那更是要不辞辛苦前去“煨桑”。众所周知，柏香能够被点燃，酒和酥油不仅能够自燃，而且还能够快速助燃，含有脂肪的糌粑和曲拉若燃着后能够保持一段时间。如此烟雾缭绕则是一位虔诚敬拜者所需要的意境。同样，在燃放柏香的浓烈烟雾中，萨满嘴里念念有词，诅咒、驱赶妖魔和病魔，以求病人康复和痊愈或消灾解难。而浓烈的柏香烟雾恐怕是萨满借以驱魔和避邪的唯一重要的物质力量，这种柏香燃放出的烟雾，使萨满获得了与神灵相沟通的超自然的力。土族阿姑告诉笔者，柏香的烟一升起来佛爷就会保佑。如果说努尔人能够“通过沿着奶牛或公牛的脊背擦抹草灰，人们便可以同与这头牛有联系的神灵或鬼魂发生接触，

① [法] E·杜尔干：《宗教生活的初级形式》，林宗锦、彭守义译，林耀华校，中央民族大学出版社 2002 年版，第 215 页。

歌手给笔者的“三魂”答案是“身子<sup>①</sup>、影子、魂儿”，无论是人类学家的诠释还是我国道教的提法，以及土族人的解释，都承认万物有灵这样一种观念。在采访中，笔者时常从妇女的口中听到神秘的故事，如某某捡了“毛吉”<sup>②</sup>上掉下来的钱，大病一场，直至亲自到“毛吉”前烧香叩拜才得以痊愈；某某打死了一只奇怪的山猫，家人不仅即遭不幸而且小灾连连不断，几年中他向土地和“毛吉”求拜，等等。

互助土族人的信仰比较丰富，除有藏传佛教和萨满教外还信奉阴阳和巫术。以“毛吉”为例，“毛吉”设立初始即请喇嘛或阴阳先生为其布阵，阵中地下埋入药材、宝瓶、铜钱、经文、羊毛、五谷等，然后用白石堆成锥形的小山包，上面插上嘛呢杆、弓箭、柳条等。高丙中认为“毛吉”是三个信仰系列组合的产物，“其一，它们的修建有喇嘛或阴阳先生负责皆可，说明藏式信仰和汉式信仰都被容纳；其二，鄂博所用的柳条、白石和弓箭是萨满教的遗存；其三，它们的地底下起巫术作用的东西则是萨满教、汉族民间宗教和道教惯用的驱邪避鬼的降物的混合；其四，嘛呢杆是喇嘛教的工具。它们包含了三个信仰系列的因素”<sup>③</sup>。此处的“鄂博”即是土族人日常所说的“毛吉”。

萨满教通常被认为是人类最古老的宗教之一，具有浓厚的巫术色彩。作为互助土族人所信奉的三大宗教之一，萨满教在互助土族人的日常生活中也留有残迹。例如：当地土族人每遇家中有人生病，特别是那些年纪较高的老人生病，总要请一位萨满主持

① 身子、肉体。

② 毛吉：由喇嘛协助通常用白石堆成的锥形小山包，上面插上嘛呢杆。常设在离庄子很近的三岔路口处。

③ 高丙中：《文化影响与文化重构》，转引自许让《甘肃土人的婚姻》，费孝通、王同惠合译，辽宁教育出版社 1998 年版，第 267 页。



记载明清时期,佑宁寺“名僧辈出”,“诸多学者宛如蜜蜂恋花一般纷纷慕名前来朝拜”,并且互助土族地区自古就有“番人、土人有二子者,必命一子为僧”,许多世俗人家竞相将自己家的男孩子送入寺院为僧。藏传佛教在互助土族的弘扬经历近五个世纪,对土族人社会生活的各个层面都有广泛渗透,宗教节日和佛事活动规模宏大,场面蔚为壮观,善男信女虔诚至敬,绝大多数土族家中都设有佛位,每遇重大事情必到寺院向僧人问吉凶、祸福。土族人丧葬,更是要把僧人请到家中念经,为亡灵超度。此活动在“文革”时期中辍,近年来日盛。宗教对婚姻仪式的浸润,可谓贯穿和支配着青年男女婚姻关系从提出到形成的整个过程。这是因为,某个男(女)青年应和哪个属相的女(男)青年结亲为好,哪天是举行婚礼的黄道吉日,直到新娘几时梳妆、几时出家门等,婚礼的许多方面,乃至一些看似无足轻重的细枝末节,几乎都要在事前征得僧人或阴阳先生的指点和卜算,不能和神的旨意相违背。1999年春节期间,笔者在互助采访中听到一件真实的趣闻:丹麻有一土族男青年,大学毕业后和自己的一位汉族同学相爱,并于1998年7月在县城结婚。但婆婆请佛爷算过,儿子婚期应在正月初二那天,于是婆婆认为他俩的婚礼违背了佛的时间旨意,这样今后他们的生活会很不吉利的。于是,婆婆拒绝儿子领儿媳回家。为了不使婆婆及家人不快,新娘只好等到第二年的正月初二早上,才赶来与公公婆婆正式相见。见到身穿土族服饰的儿媳进门后,婆婆眉开眼笑地以礼相待儿媳。从这一事例中可看出,互助土族人对佛的虔诚和尊顺,宗教理念及宗教意识深入人心。两个受过高等教育的20世纪末的青年,也只好入乡随俗。

宗教作为土族人生活的一部分自然会对婚仪产生影响,在器物层次上主要体现在“罗目托日”仪式中。仪式在新娘家正房的堂屋中举行,房间正中靠墙放一个柜子,上面陈列着数件物什,而其中一卷经书和一盏佛灯纯粹属于宗教器具,人们之所以把它

并请他给予帮助”<sup>①</sup>,那么,土族人则借助点燃的柏香释放出的浓浓烟雾与神灵发生接触。此时的柏香远非简单意义上的一种烟雾,而是形成了一种与神对话的超自然的非人格的力,是祈祷者与神沟通的媒介。

土族人在其婚仪中使用柏香、柏树枝,想必是由所信仰的众多仪式中转借而来,其用意与信仰仪式是一样的。人类文化、习俗之传承性和沿袭性于此可窥一斑。

### (三) 经书和佛灯

本尼迪克特指出:“从人类学的观点看,巫术与宗教是把握超自然东西的两种互补方式,宗教靠的是建立人于彼岸世界的理性关系,而巫术则使用种种技巧主动地支配彼岸世界。”<sup>②</sup>在互助土族人的生活中,宗教深深地左右着人们的日常行为,宗教信仰依然是构成土族人价值观和世界观的内在的思想认识基础。

互助土族人的宗教信仰呈现一种“多元化”格局。在土族人中,从萨满教、道教到佛教,多种宗教都有自己的信徒,不同宗教所信奉的最高神祇都各自供奉在不同的庙宇之中,在这块并不广大但却和平、虔诚的土地上相安共处,各自领受信仰者的磕头、烧香和祭祀。在互助土族人信奉的三大宗教中,尤以宗喀巴所创立的藏传佛教格鲁派最受推崇。

藏传佛教在互助建有佑宁寺、华严寺、金刚寺、馒头寺、章嘉寺、天门寺、曲隆寺、松番寺和吉藏寺等十多座寺院,其中位于互助县五十乡境内的佑宁寺有“湟北诸寺之母”的称誉,不仅在互助而且在整个藏传佛教寺院中也颇具影响。据《佑宁寺志》<sup>③</sup>

① [英] 埃文斯·普里查德:《努尔人——对尼罗河畔一个人群的生活方式和政治制度的描述》,褚建芳、阎书昌、赵旭东译,华夏出版社2002年版,第24页。

② [美] 路丝·本尼迪克特:《文化模式》,王炜等译,社会科学文献出版社2009年版,第96页。

③ 互助土族自治县编纂委员会编:《佑宁寺志》,青海人民出版社1988年版。

帽子格外醒目。由此,人们在口头常以“红、绿”专指新娘的嫁衣。而男子无论老少都以黑色为主调,似乎是借黑色以显示男子的庄重和威严。但是,婚礼中最具有特殊意义的是白色和妇女衣着上的彩袖。

### (一) 白色

白毡是土族婚礼中一件引人注目的物品。每逢白毡出现总与重要的仪式和美好的祝愿息息相关。新娘、新郎是在白毡的引导下进入新郎家大门的;在罗目托日仪式中新娘与其母共同坐在一块白毡上面;新郎在冠戴仪式中脚下也踩着白毡;新娘、新郎在磕头仪式中双双亦站在白毡上面。在这里重要的不只是毡,而是“白色的”毡。另外,与白色相关的还有和经书、佛灯共同供奉在堂屋供桌上的牛奶。再者,媒人前往新娘家参加“玛泽”仪式前,新郎家举行的送媒人仪式中,往媒人的后背上撒一把白面粉,是仪式中不可或缺的程序。丹麻乡西村的一名土族妇女告诉笔者“白面,代表庄稼,没有庄稼人活不了。”往媒人身上撒白面粉的含义是美好的祝愿已落到了媒人及婚事上。事实上不论是毡、牛奶、白羊毛、白羊还是白面粉,虽然事物不同,但它们具有共同的颜色——白色。指出这一点并非没有意义。位于赞比亚东北部的恩丹布人会举行一种叫“伊瑟玛”的仪式,特纳(Victor Turner)认为这个仪式隐含的目的是“使对母系氏族的忠诚与婚姻的合意关系得到恢复,使妻子与丈夫之间的关系得到恢复,使妇女——也意味着婚姻与家族——结出硕果”<sup>①</sup>。在仪式中女性受礼者要怀抱一只白色的母鸡,因为恩丹布人认为“白色母鸡代表着ku-koleka,即‘好运或力量’,也代表着ku-tooka,即‘白色、纯洁。或吉祥如意’”。<sup>②</sup>而本尼迪克特认为普韦布洛人是现实主义

① [英]维克多·特纳:《仪式过程》,黄剑波、刘博贤译,中国人民大学出版社2007年版,第18页。

② 同上书,第32页。

们放在仪式中是因为经书和佛灯都属寺院之器物,将它们放在家中就好比是把真神请到了家。土族人相信佛灯和经书中的经文所拥有的超自然的能力与神灵相通,在此它们会带来吉祥如意的祝福和保佑仪式的顺利进行。在这里佛的存在、佛的祝福、佛的佑护和佛的意志直接通过经书和佛灯加以体现,人们得到的是经书与佛灯所能释放出的超自然的、非人格的力。

## 二、色彩分析

人类学家怀特认为,象征意义的产生取决于使用他们的机体,一个象征的意义只能通过非感觉的、象征的手段来加以领会。在此要予以补充说明的是,某种器物之具有或不具有某种象征意义,是和“使用他们的机体”所处的社会发展阶段、文化发展水平、历史传统积淀、生活价值取向、意识形态特征等因素互为因果、相辅相成的。独特的民族经历和背景必然造就独特的对器物象征意义的认同。而这种认同便会给一个民族和一种民族文化深深地打上即此非彼的烙印。以下我们将在互助土族婚仪中选择具有代表性色彩的象征性试作分析。

人们说生活总是色彩缤纷的。色彩是一种人的感官对自然现象的体验和分辨。世界各地各民族都对色彩有各自的看法。不同的色彩往往被赋予不同的情感含义。互助土族人亦有独特的色彩观念,如土族妇女逢年过节喜欢将自己的好衣服全部穿在身上,为显露出她的漂亮衣服,她们喜欢把长、大的衣服穿在里面,短、小的穿在外面,然后把所有的衣服领子都翻出来。土族妇女穿在最外面的长衣服通常做成“V”字形式样领口,也许就是专为翻露出她们那五彩缤纷的衣领而设计的。最引人注目的是她们衣服上那色彩斑斓的花袖,由此,人们称互助为“彩虹的故乡”。在婚礼中新娘的新衣华丽异常,身上还挂上图案别致、色彩搭配丰富的“裕褸”并束以鲜艳的红、绿腰带、由不同颜色的花带和花装饰的



如家中的堰索,院门前或麦场上的火堆,婚礼中的插有月亮、太阳、宝剑的麦斗)为中心点,众人绕着这个中心点跳转圈舞。土族人称此为安昭(Qinjurigu Dog)。即使不以转圈的队形开始的舞,最后都会变成这种“安昭”形式的转圈舞。因此,转圈的队形成为土族人歌舞的基本模式。跳舞时人们通常采用由一人领唱、众人大声齐唱或众人分组轮番齐唱的方式。表演时不分男女老少,人们脚下踩着兴奋的舞步,两臂挥动着土族人特有的长袖,身体随转圈的摆动一曲一伸,除众人一起转大圈外,每个人还在原地转自身的365度小圈。逢年过节,喜庆的日子甚至于乡政府响应号召举行的文艺表演会或庆祝会上,人们竞相表演这种“安昭”舞。即便是音乐风格极不相同的一些舞蹈表演也被土族人演化成了这种转圈舞的表演队形。可以说土族人跳转圈舞时是他们最高兴的时候,他们往往要一连跳好几天,尤其是过年、婚礼等大的喜庆之日人们总要通宵达旦地跳这种转圈舞,入夜在暗淡的火光中,人们很难看清相互的脸庞,但在“安昭”舞的跳动中,人们会发现妇女们在挥动她们服装上的彩袖,多彩的“花袖”在火光的跳动之下显得异常令人瞩目。

土族人对颜色的这种偏爱是从哪里来的呢?当将视角投向土族人生活的另一面时,可以发现“多元化”宗教信仰格局在互助土族人的生活、言行中处处可见。前文关于经书和佛灯已阐明藏传佛教格鲁派以其悠久的历史、高大的庙宇、生动的佛像、众多的仪式和及时给予当地农民的恩惠而最受推崇。作为藏传佛教在互助地区发扬光大的重要场所“佑宁寺”,每年都要举行一定的仪式。在这些定期定时的宗教仪式中宗教舞是其重要的内容,而观看藏传佛教宗教节日仪式和佛事活动,是土族人日常生活中的一件大事。它常常和土族人的喜庆、集会融为一体。其规模宏大,场面蔚为壮观。具体来说,佛事活动主要是在一系列宗教舞中进行的,中间插有一些相关仪式的念经和道白。仪式一开始总是由

者,他们把死亡看成重大的损失并采用一种“绝招”希望哀悼者能忘记死者,其方法是:“他们从死者头上剪下一缕头发,燃出烟来以使那些悲痛欲绝者清醒过来。他们用左手——与死者有关——把黑玉米粉撒在路上,‘把路染黑’;也就是说,把他们自己和死者之间的通路变得漆黑一片。”<sup>①</sup>我们知道,玉米就其色彩而言更多的是奶油色、黄色和棕红色。显然,普韦布洛人更加关注的是玉米粉的“黑色”所蕴涵的寓意。人们在涉及与婚、丧之事有关的仪式中尽管情感色彩与氛围不同,但二者均是人生的两件事,借助自然颜色暗喻人们心中的愿望,看来并非土族人独有的现象,而土族人在喜庆的婚礼中如此崇尚白色,白色代表着尊贵与吉祥,代表着幸福、美满。我们不可妄加断言土族人曾有过图腾崇拜,而白色即是本族图腾的颜色,即代表着本族的图腾,但土族人对羊的确有一种被认为拥有神秘的超自然的力而尊崇的迹象。对白色的偏爱甚至到了崇拜地步的行为也许就是对羊的超自然力的演化和变形。

## (二) 彩袖

许多民族均有自己独特的服饰,土族人也不例外,土族人除擅长以刺绣花饰装扮自己外,妇女所穿“花袖袖”则是最具代表性的服饰,这种服饰的特点是它的袖子整个是以红、黄、黑、绿、白五种颜色的布条依次拼贴而成,“花袖袖”是土族人对这种样式衣服的自称。提及这些颜色的象征意义,土族人说红色象征太阳,黄色象征丰收,黑色象征土地,绿色象征庄稼,白色象征羊。这一标志性的土族妇女服饰正是人们称互助是“彩虹故乡”的根本原因。

土族人舞蹈的队形大都是以某一物(此物往往与宗教有关,

<sup>①</sup> [美] 路丝·本尼迪克特:《文化模式》,王炜等译,社会科学文献出版社2009年版,第74页。



又有些披头散发,而发丝的末梢常以毒蛇或是人头骨作为装饰,脚下则踩的是尸体。他们的身体往往以一色为主配以不同或同色的坐骑或是饰物。背景常常是飘散的尸体、头颅和鲜血。如此世间护法神和出世间护法神与云朵和宝石等构成一个护法神的整体。因此,无论从护法神的外观还是他们的职责上看,护法神是那些妖魔鬼怪被佛法不断降服了之后、通过法师举行相应的仪式而被转变成佛教的护法神。凡人看来他们极为恐怖、他们身体的各个部位甚至于一个姿势、一个表情或是一个眼神都能放射出一种威慑力。在此笔者并非想对众多的护法神加以论述或是分析,只是护法神身形特有的颜色引起了笔者的关注,藏传佛教护卫佛法的神像尽管千姿百态,但对每一类神像的塑造长期以来形成了一种程式化的模式。内贝斯基·沃杰科维茨(Nebesky·Wojkowitz)在他的著作《西藏的神灵和鬼怪》中,从分析大黑护法神五种身形的颜色中得出了一组藏传佛教中的重要佛——“五部佛”,总结如表2-1所示。<sup>①</sup>

表 2-1 五部佛身形颜色

神名	身色	种类
六手大黑护法	蓝	不动佛
大黑护法如意宝	白	毗卢佛
黄护法护财洛平	黄	宝生佛
红护法具力大王	红	无量寿佛
绿护法命主	绿	不空成就佛

同属大黑护法神的四手智慧护法的身色是纯黑色。其伴属神

<sup>①</sup> [奥地利] 勒内·德·内贝斯基·沃杰科维茨:《西藏的神灵和鬼怪》,谢继胜译,西藏人民出版社1996年版,第51页。

穿着整齐威严的僧侣们,在法号的奏鸣声中排成两列长队由大殿中鱼贯而出,待之快步走入表演场地的中央后,所有的僧人快速散开找到自己的表演阵地。打击乐器成为整个表演的音响灵魂,僧侣们在打击乐的伴奏下,头戴各种各样诸如老鹰、秃鹰、骷髅等的奇怪面具进行表演。僧侣们的表演节奏总是一种非常缓慢的四拍子或是三拍子。值得深思的是,无论表演什么舞、改换什么面具、其表演队形总是围绕中心的一供奉物(如大铜锅“山”)转圈。这种宗教仪式的宏大场面及以一物为中心转圈的宗教舞,不由得让人想起土族人在喜庆的日子里围着堰索或火堆跳“安昭”舞的场面。这种转圈的队形、舞蹈的动作特别是绕自身365度旋转的动作,两者之间有如此惊人的相似之处。宗教舞有面具、服装,民间则用彩衣来对应。宗教舞有三拍子、四拍子,民间也有三拍子、二拍子,但由于宗教要表现庄重的场面、威严的气氛,民间要表现快乐的场面、抒发愉快的情感,因此,拍子有快慢的不同。但就节奏本身而言,它们之间没有质的区别。这种相似性就音乐人类学的研究来说有何意义呢?从对藏传佛教研究的论著、佛像画卷和笔者所参观佑宁寺、塔尔寺、华严寺、金刚寺、馒头寺、章嘉寺、天门寺、曲隆寺、松番寺,以及其他藏传佛教的寺院,可以看出在藏传佛教中除大慈大悲的众佛之外还有护法神。这些从异教神灵中皈依或被降服的具有非凡神通的护法神成了藏传佛教的卫道士。这些护法神大致分为世间护法神和出世间护法神两类<sup>①</sup>。世间护法神的模样除有些偶尔会露出凶相外,大多都是善面的神、他们的身形颜色常以一色为主配以不同或同色的坐骑和饰物。而出世间护法神的模样大都是青面獠牙、一脸怒容,他们手持各种不同的兵器,或以头盖骨为碗里面盛着人心之类的东西,

<sup>①</sup> 这些护法神在藏传佛教所有派别中受到承认和崇拜,而其中只有一小部分是某派专有的如金刚神就是格鲁派的重要护法神。

表 2-4 五位女神从属神十二丹玛身形颜色

女神名	身色	坐骑名
多吉贡查	白	龙
班丹哈日	黑	鲸
康玉梅贡桑	绿	狮
多吉盖佐	黑褐	母狼
多吉玉彭	淡蓝	公鹿
穷宗多吉	淡红	兀鹫
多吉鲁姆	绿	巨蜥
多吉查姆	黄	白马
贡米第姆	淡红	野驴
多吉勉儿	白	狼
多吉牙姆	蓝	羚羊
多吉苏来	绿	鹰

通过对上述表 2-1 至表 2-4 中众神身形颜色进行总结可得,土族妇女服装尤其是她们服装上“花袖袖”的颜色与上述众神的身形颜色有着一定的渊源关系,总结如表 2-5 所示。

表 2-5 众神身形颜色与土族妇女服装“彩袖”之颜色对比

神与护法神			土族妇女服装 “花袖袖”颜色
神名	身色	身色所用共同颜色	
大黑护法神	蓝、白、黄、红、绿	白、绿、黄、红、 蓝、黑	红、绿、黑(或 蓝)、白、黄
四手智慧护法及其伴 属神	黑、白、黄、红、 蓝、绿		
五位女神	白、绿、黄、红		
五位女神从属神	白、黑、绿、黑褐、 淡蓝、淡红、黄、蓝		

淡蓝、淡红可看成同属蓝、红两色。

对比上述可看出,护法神身形的颜色与土族妇女服装上的五

的身色,总结如表 2-2 所示。<sup>①</sup>

表 2-2 四手智慧护法神之伴属神身形颜色

神名	身色
持锤威德	白
持杖威德	黄
莲花威德	红
持长剑威德	黑
佛母	黄
作明佛母	红
持瓶女	蓝
藏差玛	绿

在世间护法神中,要数长寿五姊妹及其相关的从属神的模样最好,她们之中有被称为“非常漂亮”的,也有被誉为“无比魅力”的。现就长寿五姊妹及其相关的从属护法神的身色,总结如表 2-3<sup>②</sup>和表 2-4 所示<sup>③</sup>。

表 2-3 长寿五姊妹身形颜色

女神名	身色	坐骑名
扎西次仁玛	白	狮子
婷吉希桑玛	绿	野驴
米玉洛桑玛	黄	老虎
决班震桑玛	红	雌鹿
达嘎卓桑玛	绿	龙

① [奥地利] 勒内·德·内贝斯基·沃杰科维茨:《西藏的神灵和鬼怪》,谢继胜译,西藏人民出版社 1996 年版,第 52 页。

② 同上书,第 204 页。

③ 同上书,第 214 页。

以这种方式来模仿阿里切森格时期的云——人。根据传说，这种云——人经常上天造云降雨。可以想象此时的民众应该欢呼、跳跃。但人们说虹是雨的儿子，而且虹总是急于出现，以使降雨停止。为了使天能降雨，虹就不应该出现，人们认为，按照下面的方法去做就能得到这种效果。人们在遮挡物上画一张表示虹的图画。人们把这个遮挡物带到营地，仔细地把它藏好，不让任何人看见。他们确信，由于看不到虹的形象，人们就能阻止虹的出现。<sup>①</sup>

由此可见，虹的出现对于求雨者来说意味着干旱的持续，对于干渴的禾苗来说是一种灾难。因此，从把彩虹看成是“美丽”的观点来说七彩不应成为某个民族独有的特色偏爱；从“大地需要雨露滋润”的观点来说干旱地区的人们会更加喜爱适合季节时令的蒙蒙细雨而非彩虹。青海互助正是这样一个需要雨露滋润的地方。是什么原因致使土族人对自己的服饰有了如此偏爱并且婚礼中新娘一定要穿这五彩的“花袖袖”呢？笔者认为对护法神的崇拜或是恐惧才是其真正的内涵。马克思·穆勒认为：“在人们观察世界的第一眼中，什么也没有自然使他们觉得更不自然了。大自然对他们来说是一种巨大的惊异与恐怖的事物，是一种奇观、一件永久存在的奇迹。仅仅在后来，当人们发现它们的经常性、不变性和规律的再现时，这种奇迹的某些方面在它们被预料到的、常规的与可理解的意义上才被称为是自然的了……不过正是这种向意外和恐惧的感情敞开的广阔的领域、这种奇观、这种奇迹、这种与已知事物相比是无边的未知物……，正是它们给予了宗教思

<sup>①</sup> [法] E. 杜尔干：《宗教生活的初级形式》，林宗锦、彭守义译，林耀华校，中央民族大学出版社2002年版，第392页。

彩袖<sup>①</sup>的颜色是如此惊人的一致。在土族民间绿、黄、红三色之间两两相配往往是土族年轻妇女腰带的首选色，而黑色则是男女老少皆宜的服装颜色。土族人在口头常以“红、绿”专指新娘的嫁衣，如《抬箱》歌就是婚礼中送亲人抬着新娘的嫁妆进新郎家门时所唱的歌：

嫁妆箱子抬来了，  
红绿色的嫁妆送来了，  
马和牛送来了，  
金银财宝送来了，  
孩子和子孙送来了，  
吉祥如意送来了。

有人说土族的彩袖是来自彩虹的创意，但如果是这样为何不选七彩，而非五彩或六彩不可呢？更有甚者，有时，明明是六彩的花袖可老人们却要仍然叫它五彩袖。由此看来，彩虹的说法是由人们拟想而出的。通常我们认为世界上无论是何种民族、无论身居何方、无论其栖息地是富有还是贫穷，雨过天晴后出现的彩虹总会让人感到心旷神怡，但遭受了干旱之时求雨的人们会不会也是同样的心境呢？社会学家斯宾塞（Herbert Spencer）和吉伦（F. Gyllen）在对人类模仿礼仪的研究中发现，凯蒂什人关于求雨会有如下的行为和观念：

氏族首领坐在地上，全身装饰着白色的绒毛，双手持一长矛。他以各种方式摇动着身体，目的可能是为了要把固着在身上的绒毛摇掉，那些飞散到空中的绒毛就代表云朵。他

<sup>①</sup> 当地人称为五彩袖，但六彩的也比较多见。



但在她们服装的饰物上总有佛法颜色的印迹。如：

1. 戴羊皮冬帽的女孩<sup>①</sup>。
2. 布画唐卡：千手千眼观音菩萨像<sup>②</sup>。

如果将两幅画的色彩加以比较，不难看出，藏族小姑娘的围巾上的色条与千手千眼观音菩萨唐卡布画的颜色选择是一样的，更有趣的是围巾上色条的颜色排列顺序与观音佛像从脸部到头上方颜色排列顺序基本一致。如此看来，颜色的一致并不是一种巧合，也不是一种简单的文化选择或是生活的习惯，而是人们的一种集体有意识行为。这种有意识的行为在漫长的历史中得到了演变。如：

3. 经堂正殿内景<sup>③</sup>。

在此图中经堂正殿旗杆上的颜色排列分别是：蓝、白、红、黄、绿，此顺序在各大小正殿中一般都不会被改变。

4. 续部上学院的念诵仪轨<sup>④</sup>。

在上述两幅画中尽管从颜色的排列顺序到颜色的鲜艳程度有了一些变化如红色变成了粉红；鲜黄变成了淡黄；蓝色由淡蓝变成了深蓝；但每种颜色所包含的主色调蓝、白、红、绿、黄、黑并没有改变。

① 《玉树》，青海民族出版社1991年版，第94页。  
 ② 《布达拉宫》，文物出版社1985年版，第118页。  
 ③ 《拉卜楞寺》，文物出版社1989年版，第27页。  
 ④ 同上书，第130页。

想和宗教语言最早的动力。”<sup>①</sup> 试想在人类初始的混沌年代，初民们在宇宙的变幻莫测和大自然造成的种种灾害面前常常是手足无措，学者们一致认为当死亡对每个人来说都是无法抗拒的事实时，死亡事件带给人们的恐惧心理要远远大于死亡事件本身。于是初民产生了万物有灵的观念，对于这些万物的灵魂，土族人采取的方式是斗之不过则顶礼膜拜。无论是何方神圣，只要能保护自己或帮助自己消灭敌人则可为其建“庙”树“碑”，久而久之产生了大千世界中各种各样的巫术和地方宗教，而以宗教主为代表的宗教的产生是在博取众家之长，立足所到之地的基础上产生并得到发扬光大的。藏传佛教就是将佛教与西藏地方宗教结合的产物，其中的不同流派及其争斗现象则是佛教流传到某地之后与当地已有的信仰发生冲突，而后相互妥协产生的结果。宗教在某一地方立足之后，其首要的任务则是修建庙宇吸引信徒使其光大、扎根。通常“极为神圣的东西使人产生的感情可能是不同的：一种能使人产生崇敬，另一种使人产生厌恶和恐惧。然而为在这两种情况下能以相同的动作表示，感情在性质上应该是相同的。确实在人们对宗教的崇敬感中，也夹杂着恐惧感，当这种崇敬感极为强烈时尤其是这样。而不吉祥的力量使人产生的害怕的感情一般也夹杂着某种崇敬。用以区分这两种态度的细微差别有时瞬间即逝，以致并非总是很容易说清信徒们到底处于哪种思想状态。”<sup>②</sup> 面对尊尊的大佛和千奇百怪的护法神，人们早已唯恐拜之不诚，尤其是那些凶相的护法神更使人们诚惶诚恐，于是人们想出了一个即可媚俗与神、又可在灾害面前以神的怒相、神的法力保护自己的绝好办法——将代表佛与神身形的颜色都穿在身上。再看藏族，尽管藏族妇女的璁璁颜色看似不及土族人的花袖那样与佛教有关，

① 转引自〔法〕E. 杜尔干《宗教生活的初级形式》，林宗锦、彭守义译，林耀华校，中央民族大学出版社2002年版，第76页。

② 同上书，第456页。

个区域,通常会是一墙之隔的各自独立的小院。如今儿子结婚都会给他另立“庄廓”<sup>①</sup>,父母常与最小的儿子住在同一个院子里。叔伯兄弟和他们的子女之间关系大都很和睦,家中大小事都要请叔伯兄弟们来商量。父亲或男人有着绝对的权威,女子一旦比较强势将会遭到家族人的说服或指责。时下电视广告之流行语“男女平等,社会和谐”,土族人似乎更加懂得如何使社区和谐这样的道理,在家族社会的父权体制下,自然要选择女性作为受制约者了。从土族妇女都会唱的《登登玛秀》歌中可以清楚地看到,在故事主人翁娇娇奴身遇绝境的情况下,她想到的不是自救而是时时寄希望于她的父亲和哥哥,在没有任何希望的情况下,她选择的是以自杀作为了结。我们可以说这是娇娇奴以死对封建礼教统治下的压迫妇女行为提出了强烈的控诉,但父亲、哥哥这些男性身份的人才是女人的救世主,恐怕这也是故事的主旨。聪明的土族人通过极度的悲切和同情又一次强化了父权统治的教育。许让神父在其《甘肃土人的婚姻》一书中指出:“他们的家庭组织是一种‘大家庭’,祖父是一家之主;他的儿孙,结婚之后,继续在他的权力之下生活,住在同一个院子里,在可能之下经常共同生活;祖父可以支配财产,他可以把它买进、卖出、典当等等;子孙自己挣来的财富,都属于大家所公有,没有人能据作私有;祖父不但可以支配财产、而且还可以支配家里的人,他可以指定各人每天的业务和谋生的办法;孩子们并不属于父母,而直属祖父,他指导着宗教、工作、商业、教育等生活;在土人的领袖面前,祖父一定是一家唯一的负责者。家庭中的承继是按部就班

<sup>①</sup> 庄廓:青海方言,庄者村庄,俗称庄子,廓即郭,字义为城墙外围之防护墙。所谓庄廓院实际上是由高大的土筑围墙、厚实的大门组成的四合院。摘自 <http://baike.baidu.com/view/1573261.htm> 关于此词义的详解请参见本网页。

再看信仰藏传佛教的其他少数民族的服饰同样也可证明这一点。如史学家一致认为土族与蒙古族有着极深的渊源关系,尽管在蒙古族人的服饰上看不到彩条的饰物,但在全国性的民族大集会的活动中,其选择本民族的代表服装时,却会有意无意地选中蓝、黄、白、绿、红的代表色。又如:被称为东方女儿国中的摩梭人信仰藏传佛教,他们实行男不娶,女不嫁的阿夏婚。节日中男女服装上佩戴的腰带也是由蓝、白、红、黄和绿或是加上黑色条组成。诚然,对于人们衣着服饰的颜色的选择应从人们生存的环境、周边的植被和气候的条件等因素综合考虑,但每个民族在选择服饰颜色时的心理认同性却是不容忽视的。因此,可以说信仰藏传佛教的少数民族,在选择颜色时无不受到他们所信仰的宗教的影响。这一点并非臆测。

### 第三节 仪式分析

仪式历来是人类学家和社会学家关注研究的一个重要内容,莫妮卡·威尔逊(Monica Wilson)指出:“仪式能够在最深的层次揭示价值之所在……人们在仪式中所表达出来的,是他们最为之感动的东西、而正因为表达是囿于传统和形式的,所以仪式所揭示的实际上是一个群体的价值。”<sup>①</sup>依据上述理论,以下将对互助土族传统婚姻仪式进行分析。

#### 一、土族人家庭结构与婚姻仪式过程

##### 1. 土族人家庭结构

互助土族人以父系家族为主,以往所有的叔伯兄弟都住在—

<sup>①</sup> 转引自[英]维克多·特纳《仪式过程》,黄剑波、柳博贤译,中国人民大学出版社2007年版,第6页。

续表

仪式名称	所用重要器物	主要内容	地点
玛泽	新娘家关着的大门	阿姑向纳什辛提出诸如新娘家的大门是用什么做的等各种各样的问题, 纳什辛则用尽善尽美的话回答她们的提问	新娘家大门内外
	三道茶	纳什辛被请入正房后受到“三道茶”的热情款待, 阿姑们在其所在房间的窗前唱辱骂纳什辛的歌	招待纳什辛房间的窗前
	麦草圈、舀水罐	纳什辛接受完“三道茶”的款待后, 阿姑们停止对他的唱骂, 拖他出来带她们跳“安昭”舞。纳什辛唱领句、阿姑们唱衬词句	新娘家院中
	一碗面	纳什辛和阿姑们跳完“安昭”舞后, 被请到表姐家, 表姐家以“长面”欢迎纳什辛的到来。阿姑们借敬“长面”向纳什辛提问。纳什辛回答	表姐家
	大合衫	纳什辛身着“大合衫”, 弯着腰、低着头、两手抓住大合衫衣襟用两臂扇动。甩动着“大合衫”的衣袖和衣襟, 在新娘房门前唱赞美闺房的歌、新娘在房中唱《哭嫁》歌	新娘闺房内外
哈热	大合衫、梳子	门开后新郎进入新娘的房间, 并用一把梳子, 按规定的数字分别在他自己的头上和新娘的头上梳头。这时纳什辛在门外唱《分头伊姐》歌	新娘家院中、新娘的闺房内
	供奉物品: 经书、柏树枝、一升麦子、一块砖茶、一盏灯、一小捆羊毛、一碗牛奶、一把筷子	新娘梳、戴、穿完毕来到院中, 和母亲按不同的方向坐在铺有白毡的长凳或桌子上。纳什辛唱《罗日托日伊姐》歌	新娘家院中
	大合衫	新娘由两位亲人搀扶着绕“Yan sau”转三圈, 纳什辛边唱边引路	新娘家院中
	大合衫、马	新娘由家中的一名小男孩陪同一起骑上一匹马, 纳什辛在前面引路, 出大门时他唱起了《出门伊姐》歌, 当新娘的父亲三声高叫新娘的名字后, 新娘唱《哭嫁》歌、纳什辛唱《好运伊姐》歌	新娘家院门内外

地由父而子; 在家长死后, 只有儿子承继家产, 女儿是没有份的。”<sup>①</sup> 同样, 卫惠林的研究也发现“土族人之家庭构成包括三代以上之父系亲戚、兄弟、叔侄及祖孙共聚一堂, 乃是常事。纯粹的父母子女之小家庭极少见。……家庭人口最多者为17人, 最少者为1人, 平均为9人。土人的家庭是父系的, 妇从夫的, 子从夫的”<sup>②</sup>。由此可见, 土族人的父系社会由来已久, 而入赘婚和戴天头等不同的婚姻仪式中母系社会的诸多迹象则说明土族人历经了母系与父系两种不同的社会。

## 2. 婚姻仪式过程

婚礼作为组建家庭的关键仪式, 是大多数土族人人生仪式的一个必要过程, 婚姻仪式中家庭的结构处处得到了体现。根据前文所描述土族人常见的婚姻仪式, 现将婚礼内容和过程列表如下。

表 2-6 互助土族婚姻仪式过程

仪式名称	所用重要器物	主要内容	地点
提亲	两个铝锅、两瓶酒、麦子、茶、红枣、绣的小方巾	男方家请一媒人前去女方家提亲	新娘家
说礼	两个铝锅、三瓶酒、一尺红布、红枣、羊毛、蓝布	媒人陪同男方家的叔伯前往女方家商量彩礼之事	新娘家
玛泽	一块白毡、一条长凳	媒人到新娘家后, 司仪主持玛泽仪式中的第一个项目“摆针线”, 同时, 新娘坐在闺房中“哭嫁”	新娘家院中、闺房内
	送来的礼物、一只白羊	太阳落山前纳什辛、新郎带着礼物来迎娶新娘, 阿姑们在巷道口欢迎他们的到来	新娘家巷道口处

① [比利时] 许让: 《甘肃土人的婚姻》, 费孝通、王同惠合译, 辽宁教育出版社 1998 年版, 第 128 页。

② 同上书, 第 211 页。



“分离 (separation) 阶段、边缘 (margin) 阶段【或叫阈限 (limen) 阶段】以及聚合 (aggregation) 阶段”<sup>①</sup>。特纳丰富和发展了“通过仪式”中的边缘阶段,提出了阈限与交融的理论。依据上述理论,以下对互助土族传统婚姻仪式中所具有的阈限与交融现象进行分析。

姑娘出嫁自然是男女双方两个家庭的头等大事,婚礼大喜之日家族中几乎所有成员全力投入尽其所能。从决定仪式进行的人物来说,可以分为下表中的几个层次。

表 2-7 相关人物在婚姻仪式中之地位层次

归属 层次	娘家	婆家
第一层	新娘、新娘的舅舅、娘家阿姑	纳什辛、新郎、新郎的母亲
第二层	父亲、母亲、伴娘	
第三层	哥哥、送亲人	表姐、众亲朋
第四层		迎亲人、阿姑

媒人作为一个婚姻仪式的媒介而穿插于仪式之间的角色。

对于婚礼仪式中重要人物的形容、比喻采用的是如下对应的二元组合方式:

新娘 / 新郎  
孔雀般美丽 / 狮子般勇猛  
珍珠凤凰 / 雪山上雄狮  
媒人  
天上的云 / 下雨  
地上的媒 / 成亲

对婚仪场面气氛,则采用了新娘家的眼泪和新郎家的欢笑二

<sup>①</sup> [比利时] 许让:《甘肃土人的婚姻》,费孝通、王同惠合译,辽宁教育出版社 1998 年版,第 94 页。

续表

仪式名称	所用重要器物	主要内容	地点
哈热	马	送亲人高唱《拉浪罗》歌进入新郎家的村子	新郎家村口处
	嫁妆箱	由新娘的姐夫组成的抬箱人员,唱着《抬箱》歌进入新郎家的院门	新郎家院门口
	一个盛麦子的升	送亲人来到了新郎家的大门前,迎亲人敬酒欢迎,众人一齐跳“安晒”舞	
	一个桌子、桌子的四个角和中间放有钱币	新娘在厨房行开口仪式时,其他人在院中行谢媒仪式	新郎家院中和厨房
	酒、三道茶	新郎家的院中摆上了“三道茶”和“圈圈席”,宾主双方相互赞美并以美酒互敬、唱酒曲	新郎家院中或打麦场上
	酒杯、酒壶	婚宴第二天早上新女婿手拿酒杯和酒壶,挨家挨户把送亲人请回自己家中。当送亲人回到新郎家后,主人以“蛋酒”来欢迎他们的到来。众人一起唱《蛋酒》歌	新郎家院中或屋内
下面	锅、锅盖、红包	大家喝酒、唱酒曲,快到中午时端来长面,此时送亲人用《哭嫁》歌的曲调唱《分离》歌,新娘在新房中哭嫁	新郎家院中 新房内
		婚礼的第四天,在新郎家中向滚开的水中下面条,纳什辛进行阻拦,最后以多放红包收场	新郎家
开路	茶、银锅、长面	婆婆陪新娘首次回娘家,娘家以长面相待	新娘家

由表 2-6 可知,互助土族人的婚姻仪式分提亲、说礼、玛泽、哈热、下面、开路六个过程,最富有土族人婚姻仪式个性特征的是:在新娘家进行的“玛泽”仪式和在新郎家举行的“哈热”仪式。下面就婚姻仪式的内涵作进一步的分析。

## 二、婚姻仪式中的阈限与交融

阿诺德·范·杰内普 (Arnold Van Gennep) 将“伴随着每一次地点、状况、社会地位,以及年龄的改变而举行的仪式”称为“通过仪式” (rites de passage)。这种“通过仪式”标识性的三个阶段分别是

谦卑和被动,而在寒冷的冬天接受从天而降的一盆或一桶水,真可谓是无怨言地在接受着仪式中专断的惩罚。

恩丹布人在其酋长任职仪式中有一被称为 Kumukindiyila (说他的坏话)的“礼俗”,人们说道:“住口!你是一个又卑鄙又自私的傻瓜,脾气还这么暴躁!你根本就不热爱自己的同胞,你只会对他们生气!你不会干别的,只会干卑鄙下流的勾当,只会偷鸡摸狗!……如果你原本是卑鄙无耻的,如果你原本是独自喝木薯糊、独自吃肉的,今天你坐在了酋长的位子上。你必须改掉自私自利的习惯,你必须对所有的人表示欢迎,你是酋长了,你必须停止奸淫的行动,你必须戒掉好斗的毛病。”<sup>①</sup>不仅要如此谩骂,还有“只要有人认定自己以前被酋长候选人员冤枉过,那么他就有权辱骂酋长,把自己的怨恨全部倾诉出来,愿意说多详细就可以说多详细。在他们尽情辱骂的时候,酋长候选人必须低头恭听,一言不发,谨守‘各种耐心和谦卑的样子’。与此同时, Kafwana 在酋长的身上泼洒药汁,在泼洒的期间还用臀部撞击他,以示羞辱。……”<sup>②</sup>与土族婚礼相比较,阿姑们对于纳什辛令人惊愕的谩骂与恩丹布人对待就职仪式上的酋长如出一辙,如新娘家迎接纳什辛的阿姑们把他比喻成一头大母猪、嗓音如驴叫,对他为婚礼送来的礼物让阿姑们说成是腐烂的肉甚至是臭肉。不要说属于家族中占绝对统治地位的男性,就是谩骂纳什辛的阿姑们不光年龄大小参差不齐,而且有些会与纳什辛完全有可能不是同辈甚至是小辈的,此时纳什辛完全成了身份的卑微和对待婚礼来说既光荣又神圣这样一个“同质与同志”的混合体,常理、常礼、尊卑、身份此时此刻已荡然无存,在此“社会是一个没有组织的结构”,男女之间、长幼之间完全处于一种阈限与交融之中,“阈限有这样

① [英] 维克多·特纳:《仪式过程——结构与反结构》,黄剑波、柳博赞译,中国人民大学出版社 2007 年版,第 101—102 页。

② 同上书,第 102 页。

元对立的形容。但是,无论是司仪还是祝酒词中,从未有人提及过在“玛泽”仪式中起到至关重要作用的人物纳什辛。婚礼中虽然也有罚媒的事实,但对媒人的赞美之词不亚于新娘,即使在婚姻仪式中很不受重视的新娘的父亲凡事都忘不了和他哪怕是言不由衷的“商量”。对于纳什辛担当人物的选择前文已给予了充分的分析,但婚姻仪式中为何要出现这样一种角色?纳什辛在仪式中的意义又是怎样的呢?杰内普将“通过仪式”的第二个阶段称为阈限。特纳以成长仪式或青春仪式上的初次受礼者为例,指出阈限的实体“他们也许会被装扮成怪兽的样子,身上只披上一块布条;也许干脆赤身裸体,以此来表现阈限的存在,他们没有地位,没有财产,没有标识,没有世俗衣物(这些衣物体现着级别或身份),在亲属体系中没有它们的位置,——简言之,没有任何事物能够把他们与其他的初次受礼者或初次参与者区分开来。在这时,他们的举止是被动和谦恭的;他们必须无条件地服从教导着的命令,还要毫无怨言地接受专断的惩罚。他们就像是被贬低、被碾压,一直到大家的境况都完全相同了,……”<sup>①</sup>婚姻仪式中纳什辛角色与上述受礼者有着惊人的一致。首先从名称上来说,“纳什辛”是一个从不被使用的称谓,当问土族人“纳什辛”是什么意思时无人言对,但婚礼中纳什辛这一角色却是妇孺皆知。无名,即等于无身份,虽然我们不能说他没有财产,但在夫权统治下的土族家长制中,所有的人都可以戏弄他、羞辱他的事实,说明了他的没地位。不合季节、不合时宜的“大合衫”,奇怪的大毡帽,特别是面对所有的人他要谦卑地低下头、弯下腰,甚至在新娘走动时他不仅要退着走而且还要两手抓起不扎腰带、无扣子“大合衫”的衣襟,用力扇动以消除不吉利之物动作要求,说明了他的

① [英] 维克多·特纳:《仪式过程——结构与反结构》,黄剑波、柳博赞译,中国人民大学出版社 2007 年版,第 95 页。



我意识的化身,还是巩固社会团结的手段。……世间一切伟大的社会制度,包括科技、道德和法律,无不产生于广义的宗教”<sup>①</sup>。从当今土族人的生活及婚姻仪式过程中可以看出,土族人不仅有对含有宗教主藏传佛教的信仰,而且还拥有萨满甚至于阴阳先生、万物有灵以及马纳的信仰。的确,多重的宗教信仰不仅是土族人对生活充满信心的源泉,而且也是土族人面对大自然灾害的精神寄托。由于“宗教就是与社会定义的圣界圣人和圣物有关的一切信仰和仪式活动”<sup>②</sup>,按照杜尔干任何礼仪都会表现出消极的和积极的两个不同方面之观点,将土族婚礼按照积极的礼仪和消极的礼仪进行分析可得下表。

表 2-8 按照积极的礼仪和消极的礼仪对互助土族婚礼的分类

属性 仪式	积极礼仪	消极礼仪
玛 泽	司仪对婚礼的赞扬	新娘的哭嫁
	巷道内欢迎纳什辛唱歌、男人上前敬酒	阿姑关大门
	纳什辛唱央求开门的歌	出难题、不开门
	几番对唱、开门	从天而降的水
	热情款待,收礼物	用唱谩骂
	邀请纳什辛跳舞	跳舞中阿姑对纳什辛的捉弄
	唱《开门伊姐》歌	新娘哭嫁
	新娘的新装	婆婆的旧衣 <sup>③</sup>
	佛、阴阳、供奉所有的信仰物品、纳什辛的歌唱	新娘哭嫁 母亲坐时面朝里且默不作声 <sup>④</sup>
	纳什辛唱《转圈伊姐》歌	新娘唱《哭嫁》歌,并围绕自家 的绳索转三圈

① [法] E. 杜尔干:《宗教生活的初级形式》,林宗锦、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社 2002 年版,第 9 页。

② 同上书,第 7 页。

③ 旧时丹麻地区有这种风俗,如今已改变。

④ 此时有纳什辛去自家血缘或远亲的阿姑家做客,这一行为对婚仪不产生直接的影响。

一种暗示,即如果没有身处低位的人,就不可能有身处高位的人;而身处高位的人必须要体验一下身处低位的滋味”<sup>①</sup>。阿姑们在“玛泽”仪式中对纳什辛的肆无忌惮,正说明当社会作为一种有着彼此差别存在形式的组织结构时,阿姑们日常只可循规蹈矩,婚礼使纳什辛成为“门栏之处的人”,这个人是处于“在法律、习俗、传统和典礼所指定和安排的那些位置之间的地方。”<sup>②</sup>阿姑们则可以于身份、礼节全然不顾地对付这个“不知是什么人物”的纳什辛了。从被土族人称为正宗的传统婚礼来说,纳什辛到了自己的表姐家时应受到热情的款待,但笔者在调查时亦收集到此时对纳什辛仍然是无礼的言辞,记录如下:

“长个长,长个长,王变娃娃到来了,面叶下着锅里一疙瘩,你一碗我一碗,涨八肚吃上了八大碗。”<sup>③</sup>

当笔者疑惑地问这位年近 80 岁的老奶奶,纳什辛在自己家族的亲人家中为什么也要受骂时,老人家不以为然地说“纳什辛谁都可以骂”,随后她又表示不骂的亲戚也有,但有时不一定新娘家的村子一定会有纳什辛家里的亲戚,但从新娘家出来这一仪式还是要进行,所以如何对待纳什辛可以随意,反正不管怎样他都得接受。事后纳什辛也不会怪罪阿姑们的这种无礼。

以上事实充分表明,纳什辛作为婚礼仪式中的阈限人是毋庸置疑的了。岁月在流逝,也许大家族式的亲情也在淡化,但纳什辛角色的固定形象及所受的“礼遇”直至 21 世纪的今天都难以改变。

### 三、婚姻仪式的性质内涵

社会学家杜尔干 (Emile Durkheim) 认为宗教不仅是社会“自

① [英] 维克多·特纳:《仪式过程——结构与反结构》,黄剑波、柳博贤译,中国人民大学出版社 2007 年版,第 97 页。

② 同上。

③ 大意为:小瓢虫、小瓢虫,能言善辩的人儿来到了,锅里煮的面条全都团成一疙瘩了,你和我都只吃了一碗,而大肚皮纳什辛却吃了八大碗呐。



又如：纳什辛来到表姐家受到的款待可以说与婚礼没有直接的关系。因此，这些小仪式的象征意义的确有些难以轻易作出结论。

其二，积极中的消极。

婚姻仪式“哈热”基本上都是积极礼仪，但所有的对立却出现在这个仪式中。

哈热

谢媒 / 罚媒

敬舅舅 / 罚父亲

赞美纳什辛 / 纳什辛的反抗

原本“哈热”仪式已由劳苦功高的新郎姐夫排除万难，将新娘迎娶到了家中，常理此时应该只有喜庆，但谢媒仪式却使媒人也进入到哭笑不得、毫无身份的地位之中。对舅舅空前的敬重和对父亲的微词足以将父权社会体系之下父亲的权利和地位颠覆。运用阈限与交融的理论分析土族婚礼的仪式过程则可发现，除纳什辛是一个典型的阈限人之外，处于罚媒谢媒仪式中的媒人和婚姻仪式中的父亲也拥有无身份、无地位阈限人的部分特征。

关于阈限中的实体特纳所考察和研究的实例，如成长仪式、青春期仪式或酋长任职仪式中的受礼者均是本人，而土族婚礼中作为阈限中的受礼者却显得比较复杂。首先，在谢媒仪式中，如果认为媒人是当时阈限的实体，那么罚和敬是同时进行。其次，对父亲的失礼间接惩罚也使父亲失去了以往受到的尊重和尊严，但如果将其作为阈限中的实体，这种惩罚却是通过抬高舅舅和对父亲冷遇的间接方式得以实现的。再次，作为百分之百的阈限实体纳什辛，他是新郎家的姐夫，在婚礼仪式中他却是代人受过，所扮演的是一个替罪羊的角色，而这一点与特纳的研究是有所不同的。但“玛泽”仪式中典型阈限实体纳什辛的出场和“哈热”

续表

仪式	属性	积极礼仪		消极礼仪	
玛泽	针对纳什辛	纳什辛唱《出门伊姐》歌、《好运伊姐》歌		父亲三次叫喊新娘的名字，新娘必须次次答应	
		“安昭”舞		新娘与众亲友的离别哭泣	
哈热		新郎家亲戚们的迎接			
		新娘、新郎、伴娘三人进新郎家大门			
		迎亲人跳安昭舞			
		磕头仪式			
		开口仪式			
		谢媒仪式			
		冠戴仪式			
		赠送亲人仪式			
		谢迎亲人			
		《盅酒》歌			
下面		下面		哭嫁	
开路		婆婆带领新娘回娘家		纳什辛反抗	

通过表2-8的确可以得到土族婚礼中消极与积极两个泾渭分明的界限，仪式中的阈限阶段可以说从纳什辛来到新娘家大门口唱《开门伊姐》开始到纳什辛引领新娘出新娘家的大门唱《出门伊姐》歌为止。而阈限阶段中纳什辛受到自己家族中嫁在新娘家村庄或邻近处阿姑的款待，的确与婚礼没有直接的关系，但如果是改变了的继续戏弄纳什辛，则应仍属于阈限阶段。

从整体婚姻仪式来说，除具有消极和积极的礼仪性之外，还包含以下特征耐人寻味。

其一，不确定性。

积极与消极泾渭分明的婚姻仪式中，还夹杂着一些模棱两可或是与积极与消极无关的小仪式，如新郎用 Jianxian 将新娘的发辫梢绑在自己的脚踝处，将新娘和自己的头发向前向后梳理三下。

## 第三章 婚礼歌音乐分析

### 第一节 音乐曲式结构分析

音乐分析广义而言是对音乐作品从微观到宏观的分析。狭义而言仅指作品分析,其基本任务是:“研究作品的内容如何通过具体的形式揭示出来,如何进行发展,以及如何由于内容的改变和发展而引起形式的改变与发展。”<sup>①</sup>按照音乐分析的这一基本任务,本章就互助土族传统婚礼音乐的曲式结构、乐段及其内部结构形式及核心音调音程结构作一分析。

#### 一、婚姻仪式音乐套曲结构

互助土族传统婚姻仪式可分为提亲、说礼、玛泽、哈热、下面、开路六个过程,从对婚仪的详述中可得,婚仪中提亲、说礼、下面、开路四个过程没有特定的仪式歌,而作为婚礼主体的“玛泽”和“哈热”两个仪式,其中不仅有特定的仪式歌,而且婚仪和婚礼歌是同步进行的,如果说婚礼是一整套仪式的话,那么婚礼歌也应该是一套曲形式。

新娘的《哭嫁》歌在整套歌曲中共出现了四次,其中第三次是与纳什辛所唱的《好运伊姐》歌一起唱的。《哭嫁》歌尽管只有类似一个乐逗的结构,但从它第一次和最后一次出现分别代表着婚礼的正式开始和结束,以及它每次出现都意味着后面将有一

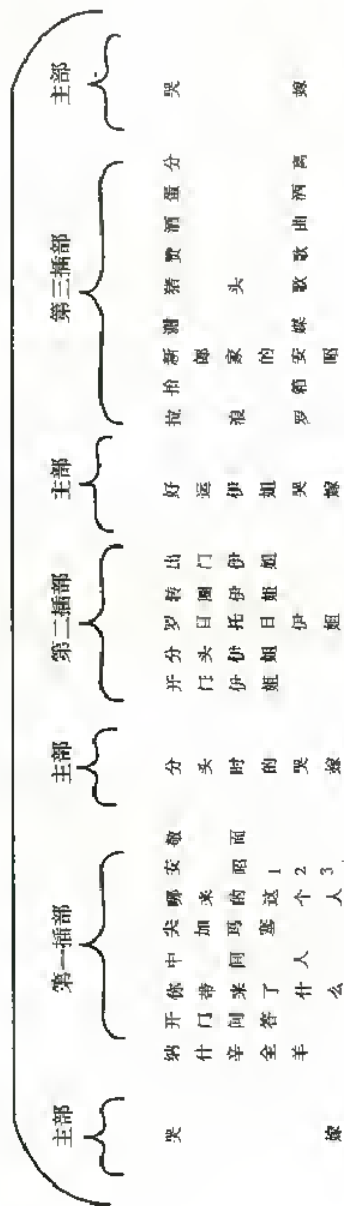
仪式中谢与罚、敬与罚、赞美与反抗并存的状态,足以证明阈限与交融是土族婚礼进行中的重要状态。


在上述对立中,如果说媒人和父亲的受罚都是源自于他人,那么,纳什辛的反抗却是来自于纳什辛的主动出击。“下面”仪式意味着众人聚在一起的婚礼就要结束,作为婚礼中为使仪式顺利进行而扮演阈限角色的纳什辛,在受尽了各种盘诘和虐待之后,此时的身份和自尊都需要恢复。于是“下面”仪式中出现了纳什辛胁迫新郎和新娘各自的父亲,为其往锅盖上尽可能多地放钱的场面。纳什辛的满意和“下面”仪式的顺利进行,使得纳什辛恢复了以往的姐夫身份,男人的自尊在此也得到了重新恢复。通过“下面”仪式带来的从纳什辛到姐夫身份的转换可以看出,“哈热”仪式是在新郎家进行的,表面上看“下面”仪式纳什辛向自己的岳丈及家族提出了挑战,但从新娘的父亲也要给钱这一行动则说明,纳什辛对于自己在新娘家受到的羞辱耿耿于怀,此时他要借助这一仪式对双方的家族进行宣战。虽然仪式选择的地方是在新郎家,但实际上该仪式对于新郎和新娘家来说都是消极的仪式。而当把视线转换到纳什辛和新娘的父亲身上时则可发现,首先,从自身形象和尊严的维护来说,“下面”仪式对纳什辛是积极的仪式。其次,纳什辛对羞辱过自己的新娘家阿姑表现得宽怀大度,而报复对象却选择的是新娘和新郎各自的父亲。聪明的土族人通过让父亲受委屈证明父亲在家族中的责任,由此恢复了父亲——一个男人作为一家之主的地位。因此,对于父亲来说“下面”仪式也是一个积极的仪式。

接下来的“开路”仪式,从婆婆带领新娘回娘家及娘家的以礼相待和最后的新娘与婆婆一同返回,则标志着以往社会组织结构的重新恢复和由婚姻带来的家庭组织结构的繁衍。

<sup>①</sup> 杨儒怀:《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社1995年版,第3页。

## 主插体



个新的仪式内容出现来看,近似于吟叹的《哭嫁》歌每次都出现在仪式的关键部分。虽然每次《哭嫁》歌的歌词都在改变,但无论歌者(新娘)或是音乐()却总是固定不变的,它好似一个核心,贯穿于婚礼音乐的始终。欧洲传统音乐理论中将拥有主部具有舞蹈歌唱的性质并得到多次的重复、插部常与主部形成鲜明的对比、最后以主部结束特征的结构称为回旋曲式。我国民族曲式中也有对类似回旋曲结构的相应称谓——循环体。即“在两个或两个以上段落组成的乐曲中,有一部分音乐反复出现达两次或两次以上,而在它各次出现之间,插入由新材料构成的部分,这种曲式称为循环体”<sup>①</sup>。无论是称回旋曲式还是循环体,它们的本质特征是相似或是相同的。土族婚礼歌以套曲的形式极具这一结构的典型特征,因此,笔者采用这一理论对婚礼歌进行分析并确定互助土族婚礼歌的结构为“主插体”结构。

根据前述《哭嫁》歌的特征,笔者确立《哭嫁》歌为全曲结构的主部,用字母A表示。与主部相比,其他歌犹如插部一般总是出现在《哭嫁》歌之后,依此,笔者将插入主部A的歌确定为插部,用字母B、C、D表示。图示如下:

<sup>①</sup> 李西安、军驰:《中国民族曲式》(民歌与器乐),人民音乐出版社1964年版,第43页。



续表

仪式名称	音乐段落	歌名	歌者	歌唱方式	歌者所用器物	主要内容	地点
玛泽	B	《安昭》 Qinjurigu Dog	纳什辛、阿姑	男女声齐唱	麦圈、水罐	纳什辛接受完“三道茶”的款待后，阿姑们停止对他的唱骂，拖他出来带她们跳安昭舞。纳什辛唱领句，阿姑们唱衬词句	新娘家院中
		《敬面》 Qizi Dog	阿姑、纳什辛	男女声对唱	一碗面、擀面杖	纳什辛和阿姑们跳完安昭舞后，被请到表姐家以“长面”欢迎纳什辛的到来。阿姑们借敬“长面”向纳什辛提问。纳什辛回答	表姐家
玛泽	A	《分头时的哭嫁》 Szu Warisa Aagu Ulaau Dog	新娘	女声独唱		纳什辛身着“大合衫”，弯着腰，低着头，两手抓住大合衫衣襟用两臂煽动。新娘在房中唱《哭嫁》歌	新娘围房内外
	C	《开门伊姐》 Rde Niigu Yijee	纳什辛	男声独唱	大合衫	甩动着“大合衫”的衣袖和衣襟，在新娘房门前唱赞美闺房的歌	新娘家院中、新娘的围房中
		《分头伊姐》 Szu Warigu Yijee	纳什辛	男声独唱	大合衫	门开后新郎进入新娘的房间，并用一把梳子，按规定的数字分别在他自己的头上和新娘的头上梳头。这时纳什辛在门外唱此歌	

除提亲、说礼、下面和开路仪式中不含有与仪式相关的具体的歌唱行为之外，从正式的娶亲开始，仪式歌即与仪式同步进行。以下按照仪式歌“主插体”的音乐结构，将互助土族传统婚姻仪式与仪式歌相结合列表如下。

表 3-1 传统婚仪过程

仪式名称	音乐段落	歌名	歌者	歌唱方式	歌者所用器物	主要内容	地点
玛泽	A	《哭嫁》 Aagu Ulaau Dog	新娘	女声独唱	一块白毡，一条长凳	媒人到新娘家后，司仪主持玛泽仪式中的第一个项目“缀针线”，同时，新娘坐在围房中哭嫁	新娘家院中、围房
		《纳什辛全羊》 Naexjin Turuu Dog	阿姑	女声齐唱	送来的礼物，一只白羊	太阳落山前纳什辛、新郎带着礼物来迎娶新娘，阿姑们在巷道口欢迎他们的到来	新娘家巷道口处
	B	《开门问答》 Tangdarhiigima	阿姑、纳什辛	男女对唱	新娘家关着的大门	阿姑向纳什辛提出诸如新娘家的大门是用什么做的等各种各样的问题，纳什辛则用尽善尽美的话回答她们的提问	新娘家大门内外
		《你带了什么？》 Tanghula Awuji Rsanni Yannii	阿姑	女声齐唱		纳什辛被请入正房后受到“三道茶”的热情款待。阿姑们在其所在房间的窗前唱辱骂纳什辛的歌	招待纳什辛房间的窗前
		《中间人》 Jiura Yiujiin Jamujee					
		《尖加玛塞》 Janjamashizai					
		《哪来的这个人》 Anjisa Gharisan Tigii Saihan Kun					

续表

仪式名称	音乐段落	歌名	歌者	歌唱方式	歌者所用器物	主要内容	地点
哈热	D	《抬箱》 Jaaqang Kimuhgani Dog	送亲人	男声独唱	嫁妆箱	由新娘的姐夫组成的抬箱人员,唱着《抬箱》歌进入新郎家的院门	新郎家院门口
		《新郎家的安昭》 Qinjurigu Dog	送亲人、迎亲人	男女声齐唱	一个盛麦子的升	送亲人来到了新郎家的大门,迎亲人敬酒欢迎,众人一齐跳“安昭”舞	
		《谢媒》 Wariwa Xmeriagu Dog	双方亲朋	男声齐唱	一个桌子,桌子的四个角和中间放有钱币	新娘在厨房行开口仪式时,其他人在院中行谢媒仪式	新郎家院中
		《酒曲》 Shdorilagu Dog	双方亲朋	男声齐唱独唱	酒、“三道茶”	新郎家的院中摆上了“三道茶”和“圆圈席”,宾主双方相互赞美并以美酒互敬,唱酒曲	新郎家或院中打麦场上
		《蛋酒》 Dige Durasini Dog	双方亲朋		酒杯、酒壶	婚宴第二天早上新女婿手拿酒杯和酒壶,挨家挨户把送亲人请回自己家中。当送亲人回到新郎家后,主人以“蛋酒”来欢迎他们的到来。众人一起唱“蛋酒”歌	新郎家或院内
	A	《分离》 Haijee	送亲人	男女声齐唱		大家喝酒、唱酒曲,快到中午时端来长面,此时送亲人用《哭嫁》歌的曲调唱《分离》,新娘在新房中哭嫁	新郎家院中
		《分离时的哭嫁》 Waarogqimaa	新娘	女声独唱			新房内

续表

仪式名称	音乐段落	歌名	歌者	歌唱方式	歌者所用器物	主要内容	地点
玛泽	C	《罗日托日伊姐》 Log Tuulagu Yijee	纳什辛	男声独唱	供奉物品:经书、柏树枝、一升麦、一砖、一块茶、一盏灯、一小捆羊毛、一碗牛奶、一把筷子	新娘梳、戴、穿完毕来到院中,和母亲按不同的方向坐在铺有白粘的桌子上。纳什辛唱此歌	新娘家院中
		《转圈伊姐》 Sgora Gigu Yijee	纳什辛	男声独唱	大合衫	新娘由两位亲人搀扶着绕“Yan suu”转三圈,纳什辛边唱边引路	新娘家院中
	A	《出门伊姐》 Ude Gharigu Yijee	纳什辛			新娘由家中的一名小男孩陪同一起骑上一匹马,纳什辛在前面引路,出大门时他唱起了《出门伊姐》歌,当新娘的父亲三声高叫新娘的名字后,新娘唱《哭嫁》歌、纳什辛唱《好运伊姐》歌	新娘家院内
		《好运伊姐》 Furai Gigu Yijee	新娘、纳什辛	男女声二重唱	大合衫、马		
哈热	D	《拉浪罗》 Lalangluu	送亲人	男声齐唱	马	送亲人高唱此歌进入新郎家的村子	新郎家村口处



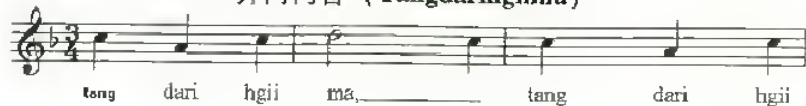
歌词大意:

早上的喜鹊喳喳叫,  
喜鹊为何叫得这样欢?  
喜鹊为媒人的到来而欢叫,  
媒人带着“玛泽”的礼物来到了。

下午的喜鹊喳喳叫,  
喜鹊为何叫得这样欢?  
喜鹊为纳什辛的到来而欢叫,  
纳什辛带着全羊来到了。

谱例 3:

### 开门问答 (Tangdarihgima)



依据上述七个部分将每首歌纪录如下:

谱例 1:

### 哭嫁 (Aagu Ulaau Dog)



歌词大意:

今天的这个日子里,  
在这个大院子里,  
各位大人们,  
请您们听一下,  
无知小女孩诉说衷肠。

谱例 2:

### 纳什辛全羊 (Naaxjin Turuu Dog)





4  
7 r san ni yan ni,  
tang hu la awu ji r san niu  
tang hu la r je sa niu daari  
bu dang hu la rje sa yi mee li  
10  
da a ri, xjee gu  
ni log wa. xjee li  
13  
mi log wa. xjee li  
gui gu qeo ja kun.  
gha wa yil ja kun.

歌词大意:

你们拿来的是什么?  
你想好<sup>①</sup>你拿来的是碗形状的头饰,  
可我们看它像是个木碗样子,  
你们婆家人真是羞死人了,  
让我们娘家人实在难为情。

谱例 5:

中间人 (Jiura Yiujin Jamujee)

jiu ra yiu jin ja mu jee,

① 想好: 青海方言是“认为”之意。

4  
7 ma, mong ghul ha an ni  
qi xuu nii qeo ja sa  
n da ni do g di  
ghari xjuu wa,  
10 kuu gun di, tang dari hgii ma  
hari li ra,  
tang dari hgii ma, mong ghal  
ya han  
13 ha ri li  
dog na ngi do la ya  
tu ruu la da fu la wa?  
gui sa ha ra x ji.

歌词大意:

Tangdarihgiima,  
我们是土族汗的子孙们,  
唱一首土族的歌吧,  
当你从新郎家出来时,  
你带了些什么礼物?  
请回答我们的歌,  
如果你回答不上来就回去吧。

谱例 4:

你带来了什么? (Tanghula Awuji Rsanni Yannii)

lan ja mashi zai tang hu la awu ji

可纳什辛的出现,  
活像一头老母猪。

## 谱例 7:

哪来的这个人 (Anjisa Gharisan Tigii Saihan Kun)

4 un ji sa gha ri san san

8 sai jog tu li ghui dii, qeo ja sa

11 gha ri san sai jog

14 tu li ghui dii an qeo jii sa sa

16 ghari n san san  
ghari n san san

tu wog qi gi dii?  
ta wog qi gi dii.

## 歌词大意:

从哪里来的头像破烂的背篓样的人?  
这个头像破烂的背篓样的人是从新郎家来的,  
从哪里来的耳朵像圆木头盘子?  
这个耳朵像圆木头盘子是从新郎家来的。

3 jiu ra yiu  
jiu ra giu  
nda ni aa guni  
4 hun ghua ne

gu na a mu de ni,  
gu nu mu de sa,  
tu li ghui n di.  
bo tuu kuri ji gua.

## 歌词大意:

中间走的那个人,  
你是否知道如何扮演中间人?  
如果你知道怎样做一个中间人的话,  
那么我们姑娘头上的红包头在哪里?

## 谱例 6:

尖加玛塞 (Janjamashizai)

2 jan ja mashi zai

nda ni aagu yiu ni da li ni,  
jin ji xuuniyiu ni da li wa, jinjamashizai.  
naa xjin gui ya ni yiu da li,  
mo ja hgai ni yiu da li wa.

## 歌词大意:

Janjamashizai,  
我们姑娘的出现,  
犹如一只金光灿灿的孔雀,

## 谱例 9:

## 安昭 2 (Qinjurigu Dog 2)

ghuai sang ni go shi  
gha da ni fu laa n  
tuda ri ni ga ka sun

dan ji ri wa,  
la sang guda na, an zhao  
ju ni jiu ri ja,

zhao yang zho ya

saa yang szai.

## 歌词大意:

西藏地方的大藏经,  
外面红色包布放光芒,  
红布里面书写的是佛经。

## 谱例 10:

## 安昭 3 (Qinjurigu Dog 3)

mong ghal ha  
mong ghal dog

an ni kuu xiun wa  
na ngi do la ya

## 谱例 8:

## 安昭 1 (Qinjurigu Dog 1)①

niu du n gu ne sai ha ri

du ri sh di wa, an zhog

zho yang zho ya szai yang szai,

sh ge mu la neog la  
ti gi xov jan ni doq di ni  
muu huu la la ya la do la

ju.  
ni. an zhog yang  
ya.

zho ya szui yang szai.

## 歌词大意:

在今天这个大好的日子里,  
老少聚集在一起,  
在这喜庆的时刻,  
我情不自禁的要用这沙哑的歌喉来歌唱。

① “转安昭”是土族人最快乐的时候,因此,安昭舞歌除上述三首外,还有多种。不同的舞歌除含有土族民歌总体的共性之外,大都比较独立。这些舞歌只要有人会唱领句,众人就能以衬词句和唱并伴之于转圈的舞蹈。



## 谱例 12:

## 敬面 2 (Qiizi Dog 2)

n da ni qii zi ga qan nii,  
 te ni qii zi ni ta raa ni  
 jan ja mashi zai ta raa ni  
 jan ja mashi zai ran ka ta  
 ken ta ri ja? jan ja mashi zai.  
 raan gi pu xa ju, jan ja mashi zai.  
 n da ni qii zi ga qan nii  
 sang gri ji tari san ta raa wa.  
 jan ja mashi zai.

歌词大意:

阿姑: 看我们这精致上好的面条,

(这么好的面) 是谁种的种子?

纳什辛: 你们面条的种子不是普通的种子,

你们面条的种子是佛爷种下的种子。

an zhao zho yang zho ya saa yang.

歌词大意:

土族汗的子孙们,

让我们唱起土族汗的歌吧。

## 谱例 11:

## 敬面 1 (Qiizi Dog 1)

ya zho zho nii  
 ya zho zho nii  
 a ma ga r n ja.  
 dan bii qii ni  
 dun dog di r n ja.  
 ja na n di de  
 an jii sa r ja?  
 ja na n di de  
 zhog yu Ghuai sang sa r ja,  
 ja na di di de zho ya.  
 a ma ga r n ja.  
 dan bii qii ni  
 dun dog di r n ja.

歌词大意:

纳什辛舅舅从哪里来?

纳什辛舅舅从西藏来。

纳什辛舅舅为何而来?

纳什辛舅舅按照佛爷的安排而来。



歌词大意:

Yijee Ghaa Yijee,  
金门配的是金门楣。  
金门楣配的是金门框,  
金门框配的是金门檻。  
金门檻配的是金门面,  
金门面配的是金门闩。  
金门闩配的是金锁子,  
金锁子上配的是金钥匙。

谱例 15:

## 分头伊姐 (Szu Warigu Yijee)



谱例 13:

## 分头时的哭嫁 (Szu Warisa Aagu Ulaagu Dog)

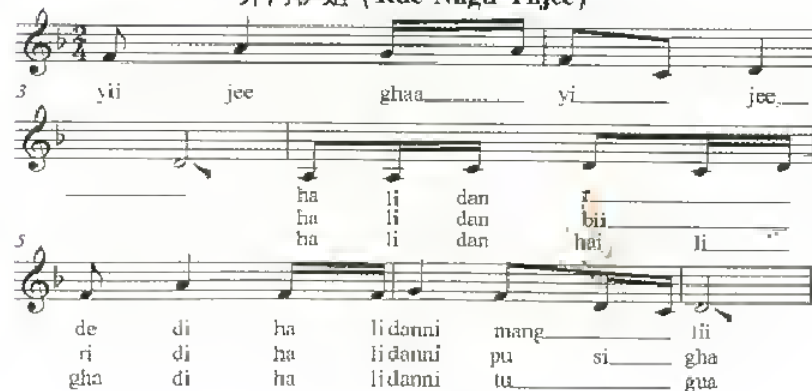


歌词大意:

从别处来的两个人。  
他们身着白皮袍,  
在我父亲家门口,  
大家会给他们敬酒。

谱例 14:

## 开门伊姐 (Rde Nügu Yijee)



手拿一卷经书呼唤吉祥,  
当新娘回到家,  
经文中的祝福会降临在家中。

## 谱例 17:

## 转圈伊姐 (Sgora Gigu Yijee)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

gor ni tu ra sa  
gha ri ji npi r wa  
xaa zi xji di bo ji  
ngi r wa suli ghur  
ghu r an ghur r an  
do ran sgori la aa ga fu  
ra ji ha ri ji r sa  
ma din gi pu gha ji ghan ju

## 歌词大意:

从房子里出来了,  
走到庭院中间,  
向左转三圈,  
当新娘回娘家时,  
这里将会修上像城里那样的房子。

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

ku ga ri ge ne ni  
ha ra gha ju ra ni  
jin jin hui la na yui jee ghaa  
min ji hai la na  
yui jee  
ri gu s ghur kuu ri ja

## 歌词大意:

Yijee Ghaa Yijee,  
首次吉祥的时辰已经到了,  
金鸡鸟在天空鸣叫,  
大地上的公鸡也在啼鸣,  
改发的时辰已来到。

## 谱例 16:

## 罗目托日伊姐 (Log Tmlagu Yijee)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

ni ge do bog log sa  
aa gu fu raji hari ji  
dan biu qui ni tu ra ni  
wari ji do da  
r sa dii  
kui jan ne

## 歌词大意:



歌词大意:

Yijee Ghaa Yijee,  
 对着新娘的粉红包头叫一声,  
 新娘的好运从粉红包头下留到了家中。

谱例 20:

## 拉浪罗 (Lalangluu)

la lang luu la lang luu, la lii

lii luu la lang luu

sh di li ji yu han

chi chi la wa

la langluu la luu, la lii

lii luu la lang luu, tu rang

ni deel na mu ni wa, la lang

谱例 18:

## 出门伊姐 (Ude Gharigu Yijee)

ghu rang s ghuu ku lii ja,

ghuai dari s ghuu ma lii wa,

na ra qo ri gu diu ri ja,

qir wu mo ri xari la gu li wa

歌词大意:

吉祥的时候已来到,  
 吉祥的时辰在接续,  
 太阳的光芒照大地。

谱例 19:

## 好运伊姐 (Furai Giigu Yijee)

yii jee ghaa yii jee,

huu ghaa bo tuu sa,

wa n ji do da,

yii jee ghaa yii jee,

ka tu mu jiu ra ra sa,

ra ni gai ya.

28

luu. bu da hgi ni

29

qa da

30

la lang luu, lai fu nu shdi yii.

32

la lang luu la lang

33

luu, la li lii luu

35

la lang luu. ghu r an da

37

ri mo ri

38

na tu ghu a

40

wa. la lang luu la lang

42

luu, la li lii luu

13

15 luu la la lang luu,

16

bu da hgi ni

18

deel n gua ti yii,

19

la lang luu la lang

21

luu la lii lii luu

22

la lang luu. ghuai da

23

ri ni qa na wa

26

n qu wa, la lang luu la langluu,

la li lii luu la lang

马和牛送来了,  
金银财宝送来了,  
孩子和子孙送来了,  
吉祥如意送来了。

## 谱例 22:

## 新郎家的安昭 (Qinjurigu Dog)

la rai la mog ya la  
rai li na rog ri  
u den di bo san  
na ba la rai la  
la mog ya la  
rai la na qig haan  
ne ran ka  
ghuai sang  
17  
xja ng ni dui si ja  
xja ng qi pu xii ju  
tii san s za san x jang na

## 歌词大意:

来到新郎家的大门口,  
地上已铺上了白毡。  
这不是一块普通的白毡,  
它是在西藏做成的,

.....

44  
la lang luu, bu da hgi ni mo ra  
47  
ju ra ti yii.

## 歌词大意:

今天早上出发之前,  
首先大家穿上了节日的盛装,  
看我们的衣服多漂亮。  
然后我们喝了茶,  
我们茶的味道这么好。  
最后我们牵出了马上路,  
看我们的马多骠壮。

## 谱例 21:

## 抬箱 (Jaaqang Kimuhgani Dog)

jaa gang ki mu hga  
fu laan nu ghuun  
mo ri mu u si  
hali dan men gu  
aa qi sun Zi  
sh den chi li tu ra  
3  
ku ri wa  
zang la jii wa

## 歌词大意:

嫁妆箱子抬来了,  
红绿色的嫁妆送来了,



## 谱例 24:

## 酒曲 1 (Shdorilagu Dog 1)

## 谱例 23:

## 谢媒 (Wariwa Xmerilagu Dog)

5 x mera wa ri wa. jan ja mashi zai

zan	dan	muu
szun	baa	muu
qi	gha	an
mu	si	wu
man	g	lii

6 dii ni di ran jin  
di ni ti mu xii.  
shai ni ta li gha. jan ja mashi zai.  
nee ni tu u si.  
ha ni x me ri.

## 歌词大意:

尊敬的媒人,  
给你敬上,  
檀香木做的盘子,  
松木做的勺子,  
给你敬上,  
最好的麦子磨的炒面,  
青稞酿的美酒。



谱例 26:

## 分离 (Haijee)



歌词大意:

Haijee Ghaa Haijee,  
请赶快出来,  
分别的酒已经热好,  
亲戚们都出来送我们来了。

谱例 25:

## 酒曲 2 (Shdorilagu Dog 2)



歌在遵守固定节拍基础原则下的自由。

单独看《哭嫁》歌的旋律除由于下滑音造成了节奏松散和哭泣之感外,似乎没多大的色彩。但如果拿互助土族的《哭葬》歌与新娘的《哭嫁》歌相比较,我们可以看出二者之间的区别。曲例如下:

#### (1)《哭嫁》歌



#### (2)《哭葬》歌



其一:(1)羽调式、节奏相对来说比(2)自由。

(2)宫调式、节奏相对来说比(1)稳定。

其二:同是具有吟咏特点的两个旋律,拿(1)和(2)相比,(2)有直接叙述之感。(1)似乎有更多的装饰性。《哭嫁》歌与《哭葬》歌表现的都是哭,由于哭者面对的事物不同,心情肯定不同。唱《哭葬》歌者无年龄限制,而唱《哭嫁》歌者总体来说都是少女。因此,(1)的装饰感似乎让人联想到少女在妈妈身边撒娇的情景,与(2)相比,的确有些做作,但这恰好是表现新嫁娘的最合理的音调。看似简单也无多少色彩变化的《哭嫁》歌,正是对少女单纯思想和简单经历的真实写照,下滑音的出现,更使得哭嫁场面栩栩如生。

A' 这是出现的四首《哭嫁》歌中唯一一首略有变化的歌。这首歌类似于一种重唱,它是以纳什辛唱 Yijee 的曲首衬词和新娘唱的《哭嫁》歌结合在一起表现的,唱这首歌时新娘已来到了院中,纳什辛首先以 Yijee 衬词句开场,纳什辛所唱似乎要起到向众人打招呼,请大家安静的作用。新娘紧接着纳什辛的这一衬词句,以《哭嫁》歌的音调唱出了让一切财富和好运留在家中的《好运

#### 谱例 27:

#### 分离时的哭嫁 (Waarogqimaa Dog)

u	jin	ne	si	di
aa	nui	yi		ne,
niu	duri	du	ri	di,
qi	aa	ri	dog	na
aa	ri	dog	r	wa
ha	ran	ne	si	di
na	ri	diu		na,
yam	ma	gi	gi	ji
x	ji	gu		nii?
taa	ri	dang	ghua	li
ma	ti	hga	la	ni
x	gu	niu		ji
				ne?

歌词大意:

我十几岁的哥哥,  
今天,院中有道墙隔开了我们,  
你怎能让你的妹妹留下来呢?  
难道我是一个废弃的石头、一个无用的东西吗?  
你晚点走,  
请常来看你的小妹妹。

## 二、婚礼仪式音乐套曲结构分析

### A 部 《哭嫁》歌

四首《哭嫁》歌严格来说只是由一个羽调式的乐逗构成,宫、角、徵、羽四个音在一个六度范围内进行。歌词音调与旋律线相比,歌词音调随旋律线的起伏之后下行,当旋律线处于最高点时歌词音调保持平行,最后以旋律线保持一致的波浪形之后加一拖长的尾音结束。拖长的尾音所含的下滑音在新娘一开始唱时并不十分明显,但随着所唱时间的推移和新娘情绪的逐渐激动,下滑音也渐渐加强。由此造成了《哭嫁》

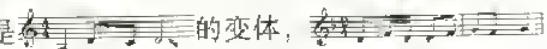




些不相适应,在这三首“尖加玛塞”歌中,阿姑们为何选这样斯文的乐逗来引出或是结束一首她们肆意取笑、羞辱纳什辛的歌呢?这不由得使人联想到阿姑们根深蒂固的观念是受礼教、习俗制约着的,也许她们也对自己如此大胆、如此无所顾忌感到有失大雅,所以要利用这一乐逗来进行一下小小的掩饰,略微表示一下社会所期望她们的应有的斯文。

第一首《你带来了什么》(Tanghula Awuji Rsanni Yannii)歌中,曲首衬词出现之后似乎立刻被遗忘了,拍子不仅从4/4变成了活泼的3/4,而且歌中的调式也由商调式转变成了羽调式。

歌中的核心音调 

是由音域在一个八度内的五声音阶羽调式构成,这一乐句经过多段词的反复之后,最后一个乐句从调性上回归到一开始乐逗的商调式。由于乐句末的主音下滑不明显,因此减少了一开始核心乐句进入时的闯入感,并与曲首衬词句的乐逗从调性上形成呼应,带给人一种富于变化的完满感。从歌词音调上来看,除在歌词yan字上有明显的起伏之外,其他基本上与旋律线的起伏保持一致。

第二首《中间人》(Jiura Yiujin Jamujee),这首歌从婚仪的音乐人类学分析中可以看出,实际上这首歌是说媒人的,但由于媒人穿梭于两家的辛劳促成了这天喜事的操办,公开相骂实有些薄情寡义之嫌,于是专程来受挨骂的纳什辛自然成了替罪羊。这首歌曲首衬词句的音乐是  的变体,  衬词换成了 Jiura Yiujin Jamujee。曲首衬后面的乐句  由角、徵、羽三个音构成,最后落在了角音上,形成这组歌中色彩上的变化。

第三首《尖加玛塞》(Janjamashizai)实质上是曲首、曲尾衬的中间夹了一小节后形成的一个乐句。此乐句经过多次的反复,

伊姐》歌。

## B 部

此部分是“玛泽”(Mazii)仪式中阿姑们调笑纳什辛的场面,这一部分的音乐可以说是整个婚礼音乐中最丰富、最富有表现的部分,下面对其音乐逐一进行分析:

### (1)《纳什辛全羊》歌

阿姑们以一曲《纳什辛全羊》歌(Naaxjin Turuu Dog)首次登场。这首歌是一首由二拍子变为四拍子的舞歌,全曲以五声羽调式级进型旋律构成,音域为一个八度,三个乐句的尾音都是调式主音;第二乐句是第一乐句的紧缩;第三乐句是根据一二两个乐句素材的综合发展,节拍由2/4变成了4/4。尽管一二两个乐句从功能上无主从关系,但这两个乐句与第三乐句相比,两者从情绪上造成了欢快与抒情的对比,从结构上造成了不方整与方整的对比。

从歌词音调和主要唱腔旋律线来看,歌词音调上行之后立刻下行,而旋律线却略微保持了上行的进行后下行,但每句的最后一个字节无论旋律保持平行还是下行,歌词音调总是以一种波浪形出现。

### (2)一组对“纳什辛”的调笑歌


歌曲《你带来了什么》(Tanghula Awuji Rsanni Yannii)、《中间人》(Jiura Yiujin Jamujee)、《尖加玛塞》(Janjamashizai)和《哪来的这个人》(Anjisa Gharisan Tigii Saihan Kun)可以说是一组对“纳什辛”的调笑歌,这组歌是阿姑们专门用来戏弄纳什辛的,在前三首歌中,阿姑们选用了以羽和商为骨干音形成的特定旋律和与之固定搭配的衬词 Janjamashizai 为衬词句。衬词句歌词的音调与旋律线保持一致。旋律节奏平稳,主音上的下滑没有着重强调。从衬词句的这种平稳性与每首歌中其他乐句的比较可以看出,无论从这三首歌的词曲结合还是单独的歌词内容来看,都有

句基本上是对第一乐句的简化再现。整首歌二四两个乐句是相同的衬词句,并以这一衬词乐句结束。《安昭3》舞歌实际上是一首没有完成的安昭舞歌,它去掉了最富有特色的衬词句,让人听起来是一首不需要舞蹈的歌曲,在实际演唱中,表演者可能会运用贯穿发展的唱词,将实词乐句唱过几段之后,再唱衬词句的方式处理。

从上述三首“安昭”舞歌中可以看出,“安昭”舞歌的命名来自于其衬词,它分别可以位于曲首、句间和曲尾,并且都有一个乐句之长。“安昭”舞歌中乐句的尾音通常落在调式主音上。

### C 部

前文已论述纳什辛是婚姻仪式中十分重要的角色之一,“玛泽”仪式是以他和阿姑们的周旋而成为婚礼中最热闹的场面,也是婚礼歌的又一个核心部分,整个仪式处处充满着纳什辛和阿姑们的对唱、齐唱和独唱。下面来看纳什辛的唱段。

在“玛泽”仪式中纳什辛除唱《开门问答》歌以外,主要是唱一组祈求新娘出门的“伊姐”歌。纳什辛开腔就用一个切分音造成继续向下发展的趋势,拖腔的羽音以下滑的方式使这一乐句得到稳定,这个特定的音调和与之相配的固定衬词 Yijee,在音乐上代表着纳什辛的出场,此衬句出现在曲首、句间和曲尾,由于该衬句的音乐特点使它在曲首可以用来给人打招呼、确定后面音乐发展的情绪和速度;在句间形成两个乐句间的连接桥梁;在曲尾,它利用拖长下滑主音可起到收束全曲的作用。从纳什辛所唱的所有 Yijee 歌来看  似乎极力表现着一种央求、讨好的情绪。此乐逗主要用宫、角和羽音构成。当唱得速度较快时,它具有明亮的色彩,但当将羽音下滑时无论唱的快还是慢都可以带出悲凉的感觉,从婚礼过程中可以看出纳什辛在“玛泽”仪式中需要能言善辩,稍不留意就会遭到阿姑们的攻击。于是,纳什辛巧妙利用此乐句既悲又喜的色彩与阿姑们

生动地刻画出了阿姑们嬉戏纳什辛的场面。在《哪来的这个人》(Anjisa Gharisan Tigii Saihan Kun) 歌的三个乐句中,除二三句是第一句的变化重复外,值得注意的是每个乐句的尾音相同,由 E 羽音下行到微升的 D 徵音,再由微升的 D 徵音下行到 B 角音,直至全曲结束。

### (3)《敬面》歌(Qiizi Dog)

《敬面》歌(Qiizi Dog)可分为两部分:在《敬面1》中,阿姑们以三拍子的欢快音调,借用“安昭”舞的衬词表达了她们对纳什辛的欢迎。从音乐结构发展来说,《敬面2》是由一个核心乐句的不断变化反复而形成的乐段。此乐句可分为两个乐节,后一个乐节是衬词部分,但只有唱到结束时,歌手才将调式主音尾音下滑,同是用 Janjamashizai 为句尾衬,但这首歌的曲调要比其他的“尖加玛塞”抒情、柔和。

### (4) 一组三拍子的歌

首先来看纳什辛与阿姑们对唱的《开门问答》(Tangdarihgiima) 歌和三首《安昭》(Qinjuru Dog 1、2、3) 舞歌,这两组歌都采用了三拍子的节奏。四首歌尽管表达的内容不同,但都统一于愉快的情绪之中。《开门问答》歌以曲首衬词 Tangdarihgiima 向门内人打招呼开始,此乐句由角、徵、羽音构成,旋律线成起伏的波浪形。第一乐句的衬词音调与旋律线一致,第二乐句旋律线的起伏与歌词音调的起伏不同。第二乐句由第一乐句发展而来,末尾出现降低五度的衬词句。第三乐句从谱例上看难以断开,但在歌唱时歌手会在第二乐句的末尾有意将重复的降低五度的衬词句断开,使之成为第三乐句的开始。其次,三首《安昭》舞歌都是商调式并以五声音阶构成,音域在八度和十度范围之内,旋律中有四度跳进。从乐句的结构来看三首“安昭”舞歌实际上是《安昭1》舞歌的变体。在《安昭1》舞歌中,第二乐句由第一句发展而来,这两个乐句的尾音都是调式主音。第三乐



跨度为11度。由于是进新郎家的村子时唱的,因此,为引起众人的注意,送亲人希望他们的歌声响彻云霄。歌一开始先以lalangluu四度跳进的衬词句开始,接着这个衬词句以固定的模式出现在每一乐句含有实意歌词的前面,其结构可以用图示表示为abacadaeaf除最后一乐句f没有回到衬词乐句a外,整个结构是一种由固定的衬词句加不同实词乐句的回旋结构,中间的插入乐句bcdef除它们的尾音都相同外,各乐句之间无紧密的联系。乐句C句又可分为 $C^1 + C^2$ ,  $C^1$ 实质上就是乐句a,但由于 $C^1$ 中第1、2小节中的八分音符g音似乎是角音升高了一个小二度所成,<sup>①</sup>这种升高小二度的八分音符使这句旋律具有了别样的色彩,但仅仅到了第二小节的第二拍,歌者利用装饰音下滑巧妙地回到衬句旋律a句的后半部分,接着又变化地再现了a句部分形成 $C^2$ ,  $C^2$ 句的尾音以五度跳动回到a句,接着用多次重复过的衬句发展出结束句。

### (2) 《新郎家的安昭》舞歌

此时的《新郎家的安昭》舞歌表演的地点和人物都发生了变化,在新郎家门口,人们喜气洋洋地迎接着新娘的到来。《新郎家的安昭》舞歌中的核心乐句是第一乐句。第二乐句是核心句的变尾,第三乐句是核心句的换头,第四乐句重复了第二乐句,形成终止。如此四个乐句,每乐句尾音都落在下滑的主音商音上。三拍子的节奏和优美的旋律使音乐充满了欢快的气氛。

### (3) 《酒曲》

由于“酒曲”的流传范围较广,加之笔者并非像与婚礼仪式密切相关的婚礼歌那样集中在一个地区收集,因此,本书中所记

<sup>①</sup> 歌手在唱这首歌时有些紧张,但经过多次唱笔者发现他就是这样唱的,其他人却和他不同,因此笔者目前认为这是一种歌手自己的演唱特点。

周旋,当仪式内容需要忧伤情绪时,他就将Yijee的速度放慢,把下滑音拖长,而需要欢快情绪时,他则将速度加快,下滑音尽量缩短或一带而过,这样形成了Yijee衬词句尽管在曲头、句间、曲尾不断出现,但每每总有新意的感觉。含有词义的旋律部分主要有以下四种基本形式:



由于四个曲调同出一源,因此它们除在一开始的节奏上有所变化外,从音调走向、落音和落音的方式等方面来说,没有太大的变化。但与Yijee的衬词句一样每每出现的一点小小变化即能提示歌唱者仪式所需的歌唱内容。

### D部

D部由于仪式内容的决定,加之笔者未能收集到全部的歌,从目前的材料看D部不像A、B、C部那样有一种内部的统一性和发展性,音乐材料也有一些凌乱,但通过《谢媒》歌(Wariwa Xmerilagu Dog)、《抬箱》歌(Jaaqang Kimuhgani Dog)、《分离》歌(Haijee)分别再现了B部与C部的核心音调,它们如展开中的再现一般,使D部与B、C部产生了一定的联系,尤其是经过与婚礼歌从风格、曲调进行上差别较大的《酒曲》歌(Shdonilagu Dog)之后,进入到拥有C部核心音调特征的《分离》歌(Haijee),随后紧接着出现A部的进行,很富有回归再现的意味。

### (1) 《拉浪罗》

送亲人以一曲《拉浪罗》唱进了新郎家的村子。《拉浪罗》是婚礼歌中为数不多的户外所唱的歌之一。此歌是羽调式,音域



## 谱例 28:①

## 哭嫁 (Aagu Ulaau Dog)



从谱例中可以看出,《哭嫁》歌(Aagu Ulaau Dog)是由两个基本一样的乐逗组成,并且第一个乐逗只在一开始时使用,随着姑娘哭嫁气氛的浓厚其后只用第二乐逗与歌词相配,两个乐逗的结尾都是下滑音,这一下滑的尾音不仅带来了乐逗收束感而且还决定了乐逗的调式特性。明显收束感的下滑尾音,再加上与之相配歌词的完整性,促成了这一乐逗具有乐段的特征,因此,在这里我们以一个乐段的结构来看待《哭嫁》歌。

## (二) 以镶嵌乐逗不断反复形成的乐段

以一个乐逗为核心,首尾是衬词乐逗,依此形成一种核心乐逗和衬词乐逗镶嵌结构的乐句。这个乐句和与之相配的歌词,在不断的反复中达到了歌词句意及音乐表现的完整性,从而形成一个乐段。最具有此种代表性的婚礼歌是阿姑们对纳什辛的嬉戏歌《尖加玛塞》歌(Janjamashizai)。

① 同谱例1。

录的《酒曲》<sup>①</sup>正像它的活动场所一样无论在风格上还是音乐语言上都比较自由、丰富、多变。

第二节 乐段结构形式及特征<sup>②</sup>

互助土族传统婚礼歌的结构以乐段形式为主,其中有单乐句结构乐段、双乐句结构乐段、三乐句结构乐段和双重结构乐段,这些乐段结构充分显示了土族音乐文化的特征,尤其是在单乐句结构乐段中,从语言和音乐上表现出了土族母语歌独具特色的个性特征。现将上述乐段结构分述如下:

## 一、单乐句结构乐段

土族婚礼歌中存在着由一个乐逗或乐句形成乐段的多种情况,它们分属以下三种类型。

## (一) 以一个乐逗不断反复形成的乐段

原本一个乐逗的长短是构不成一个乐句的,但由于其他因素的影响有可能促成某个乐逗具有乐段的功能,如:《哭嫁》歌(Aagu Ulaau Dog)。

① 关于《酒曲》的唱词,土族歌手说他们唱的是藏语,但当笔者将录音放给当地的藏族人听时,他们说他们听不懂唱词,关于此点笔者将在今后的研究中继续给予考证。此处两首《酒曲》的歌词未作记录。

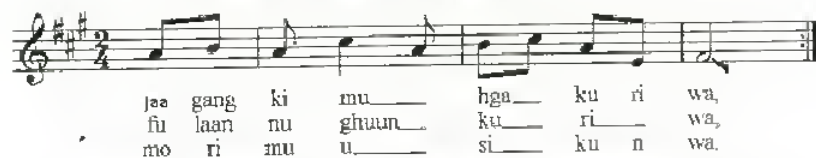
② 本书的材料是从歌手祁海英那里收集得到,由于互助地区虽则有统一的语言,但实际上境内土语的方言区还是存在的,这种差异只是没有影响到彼此之间的交流。“语言是民歌的载体”这一真理毋庸置疑,因此,互助地区境内不同地区的婚礼歌还是有着一一定的差别,但据笔者多年的调查认为这些传统的婚礼歌(酒曲和舞歌除外)大都比较类似,无论从节奏、音调还是结构上它们都很相近,为避免与前文所列歌曲的重复,本节举例尽量用变体曲例。此外,《中国民间歌曲集成》(青海卷)有丰富的土族婚礼歌曲的记载,有些歌显得出人较大,但由于未采访到被记录的歌手,所以本文仍以笔者的调查材料为依据。



这首歌是前文记录歌曲（谱例4）的同名歌曲，从曲调、调性以及结构上两者的差别都比较大。谱例30所显示的不但是一个完整的乐句，而且在终止前都采用偏高的徵音为落音，使之成为不断反复的推动力，当乐段结束时调式主音羽音出现并且下滑，造成了乐段终止的完满感。

## 谱例31:

## 抬箱 (Jaaqang Kimuhgani Dog)



这首歌可以说是前文记录（谱例21）同名歌曲的变体。此歌虽然以弱起的方式开始，但其后的进行无论在节奏上还是在音调上都与谱例21基本保持一致。从谱例31可以看出，《抬箱》歌虽然不及谱例21的乐句性能那样完满，但歌者在唱时所用的较慢速度和下滑的落音，使得音乐具有完整的乐句效果。该乐句的不断反复和与之相配歌词的完整性，使之成为一个乐段的结构。

如果说谱例30和谱例31都是在自身发展的基础上，借助终止下滑音形成乐段的效果，那么，下面这两例则是通过整个乐句自身节奏的快或慢以及对该乐句的不断反复，形成乐段的结构。

## 谱例29:①

## 尖加玛塞 (Janjamashizai)



从谱例29中可以看出，这首歌共有三小节，第二小节是改变了节拍的实词乐逗，这个乐逗所包含的词意性使它成为整个乐段的核心部分，第一、第三小节是同一个衬词乐逗，这个衬词乐逗以一前一后的位置将核心乐逗镶嵌在其中，形成乐段。

## (三) 以独立乐句不断反复形成的乐段

这种乐段的形式大多是一个连贯发展的乐句，通过对歌词的不断反复形成乐段。土族婚礼仪式民歌中这样的实例较多，如：《你带来了什么?》(Tanghula Awuji Rsanni Yannii)、《抬箱》(Jaaqang Kimuhgani Dog)和《中间人》(Jiura Yiu Jin Jamujee)，下面以《你带来了什么?》和《抬箱》为例，其他谱例均见前述。

## 谱例30:

## 你带来了什么? (Tanghula Awuji Rsanni Yannii)



① 同谱例6。

## 谱例 34:

谢媒人 (Wariwa Xmerilagu Dog)<sup>①</sup>

zan dan muu di ni di ran jin,  
s zunbaa muu di ni li mu xii.  
qi ghaa n sbai ni ta li gha gha ta li gha ya,  
hara ni sbai lan du ra si ya.  
liuli waa ni lan gha ga rudangniqog x ja,  
ga ruu dangni qog x ja dangni qog x ja.

这首歌是前文记录歌曲(谱例 23)的同名歌曲,但它们是完全不同的两首歌,从谱例 34 可以看出第一乐句和第六乐句完全相同,其他乐句只有在第一小节有所不同,类似于三连音的使用并不是歌者为追求音乐效果有意行为,实际上是由于歌词音调的走向而形成的一种曲调变化。

## 二、双乐句结构的乐段

## (一) 两个乐句形成的乐段

民族民间音乐及音乐创作作品中,通常用两个乐句来表现完

① 为对比方便,在此将乐句以对比的方式记录,以下相同情况不再赘述。

## 谱例 32:

## 中间人 (Jiura Yiujin Jamujee)

3 jiu ra yiu jin ja mu jcc,  
jiu ra yiu gu na a mu de ni,  
jiu ra giu gu na mu de ni

这首歌是前文记录《中间人》(谱例 5)歌曲的变体,两首歌不同之处仅在于衬词句的音调和整首歌的调性上,其后进行基本相同。此歌以欢快活泼的节奏以及对这一乐句的不断反复,形成乐段的结构。

## 谱例 33:

## 酒曲 3 (Shdorilagu Dog 3)

ni ma htsi zak ja ni ma nisi zæ ja

这首《酒曲 3》以舒缓的节奏以及对这一句的不断反复,形成了乐段的结构。

## (四) 以一个核心句的不断变化反复形成的乐段

此类型是一个乐句首先初步显示,后面的乐句以这一初步显示的乐句为核心,依照歌词的变化而有细微的变化。婚礼歌中属于这种情况的有《谢媒人》(Wariwa Xmerilagu Dog)。



## (2) 衬词句在前实词句在后

土族人婚礼舞歌中的《新郎家的安昭》和《翔玛洛》都是以这种方式进行的。此处以《翔玛洛》为例。

## 谱例 36:

## 翔玛洛 (Xuomalog)

衬词句 实词句

xu ma log luu la rce lai qi gha ni gha na,  
la rce lai min jog mu ni,  
la rce lai yan nu yan ni.

6 衬词句 实词句

xu ma log luu guang jii da qi gha an na.  
te nin gii fu laan na.  
dun dog shdii fu laan na.

## (3) 衬词句出现在实词句之后

此时的衬词句是以合尾的方式出现在两个乐句中。笔者在卡子沟收集到了下面这首《酒曲 4》，就是以这种方式进行。

## 谱例 37:

## 酒曲 4 (Shdorilagu Dog 4)

ho ja nga ln chon ta la ja la mo ja

5 衬词句

an ndo la ja a lon

7 衬词句

htsi jay htsi ta ja an ndo la nga ja jay nga.

整或相对完整的乐思。这种以两个乐句组成的乐段结构是最普遍的基本乐段结构形式。土族婚礼歌中也毫不例外地存在着这种结构形成的乐段。从收集到的材料来看，两个乐句结构的乐段，在婚礼歌中有以下几种表现形式：

## 1. 单纯的两个乐句形成的乐段

## 实词句与衬词句相连接形成的乐段

实词句与衬词句相连接是土族婚礼歌曲体中最常使用的手法，也是领唱与齐唱的最惯用歌唱方式，即：领唱者唱实词句、齐唱者唱衬词句，在土族婚礼歌中这类歌根据衬词句出现的位置又有以下三类：

## (1) 实词句在前衬词句在后

在土族婚礼中所表演的舞歌《安昭》(1、2、3)、《安昭索啰》(Anzhaosululu)、《尖加玛塞安昭》(Janjamashizai Anzhao)、《赛拉赛羌呀》(Svaz Qang Szaiya)、《戛戛思哉》(Qangqansi Zaiya)都是以这种方式进行。以《安昭 2》舞歌为例。

## 谱例 35:①

## 安昭 2 (Qinjurigu Dog 2)

实词句

ghuai sang ni go shi dan ji ri wa,  
gha da ni lu laa n la sang guda na,

6 衬词句

an zhao zho yang zho ya saa yang szai.  
an zhao zhao yang zho ya saa yang szai..

① 同谱例 9。

面以笔者收集到的另一首安昭舞的变体《安昭4》(Qinjurigu Dog 4)为例。

## 谱例 39:

## 安昭 4 (Qinjurigu Dog 4)



## (二) 四个乐句形成的乐段

以四个乐句形成的乐段,是民族民间音乐曲体结构中最普遍的现象,土族婚礼歌也不例外拥有这种曲体结构的歌曲。在此以笔者在东沟沟脑收集到的酒曲《酒曲6》为例。

## 2. 以两个乐句为核心形成的乐段

土族婚礼歌中除具有上述以单纯的两个乐句形成的乐段之外,还有一些较长的歌曲是以两个乐句为核心发展而成的,在两个乐句初步呈示后,其他更多的乐句依歌词的变化而进行微小的变化,其表现形式有以下两种。

(1) 首先以两个乐句形成一个类似于乐段的结构。在接下来的音乐进行中,当歌词的字数与乐段结构中有相同的部分时,音乐就重复那个相同的乐句或那一部分乐节甚至乐逗。下面以笔者在卡子沟收集到的另一首酒曲《酒曲5》为例。

## 谱例 38:

## 酒曲 5 (Shdorilagu Dog 5)



(2) 首先以两个乐句形成一个基本乐段的结构,随后的乐句根据这一结构继续变化发展,在这种发展和变化中有时会出现重复非基本乐段结构中的乐句,而是重复或第三或第四等乐句。下

谱例 41:<sup>①</sup>

## 纳什辛全羊歌 (Naaxjin Turuu Dog)

sh de ji gu sai jig e  
 3 xu ruu guu sa ji e  
 hai hai hai la hai le  
 6 hai hai hai la hai la  
 na na sai ji ghai  
 9 na na sai ji ghai  
 hai la sa wa ri wa ran.  
 12 hai la sa naa xjin ku rin,  
 wari wa r sa ma zii kurin  
 14 naa xjin kuri sa tu ruu ran,  
 ma zii ku rin na ya  
 tu ruu ku ran na ya.

## 四、双重结构乐段

这是土族民歌中根据歌者的喜好,将歌词语言用土、汉语交替演唱的一种独特乐段结构现象。它将不同调式、不同节拍、不同节奏以及不同歌词用语的两个乐段并置在一首歌中,笔者所遇到的歌手中仅有东山席家村李嫂如此演唱,因此也仅此一例。

① 见谱例 2。

## 谱例 40:

## 酒曲 6 (Shdorilagu Dog 6)

la jaq la la jaq lon chon a jaq  
 2 la mo la la la jaq lag  
 3 gi ma htsi tak ma char jaq  
 4 lon chon lon la lo mo la la  
 5 lon ja lon

## 三、三乐句结构乐段

如果说酒曲、安昭舞歌由于还拥有可以在婚仪以外场合进行演唱的属性,所以严格来说它们不代表婚礼歌的典型特征,而以三个乐句形成的乐段则是土族婚礼歌继单乐句结构乐段的又一乐段特征,在笔者采录的婚礼歌中这种以三个乐句形成的乐段有《你带来了什么?》(Tanghula Awuji Rsanni Yannii) 歌和《纳什辛全羊》(Naaxjin Turuu Dog) 歌。下面以《纳什辛全羊》歌为例。



表 3-2

单乐句结构乐段

类型 序号	以一个乐逗不断 反复形成的乐段	以镶嵌乐逗 不断反复形 成的乐段	以独立乐句 不断反复形 成的乐段	以一个核心句的不 断变化反复形 成的乐段
1	《哭嫁》 Aagu Ulaan Dog	《尖加玛塞》 Janjamashizai	《好运伊姐》 Furai Giisa Yijee	《哪来的这个人》 Anjisa Gharisan Tigii Saitan Kun
2	《分头时的哭嫁》 Szu Warisa Yijee	《谢媒》 Wariwa Xmerilagu Dog	《安昭 3》 Qinjurigu Dog 3	《敬面 2》 Qizi Dog 2
3			《罗目托日伊姐》 Log Tuulagu Yijee	《开门伊姐》 Rde Niigu Yijee
4			《抬箱》 Jaaqang Kimuhgani Dog	《分头伊姐》 Szu Warigu Yijee
5			《中间人》 Jiura Yiujin Jamujee	《出门伊姐》 Ude Charigu Yijee
6				《转圈伊姐》 Sgora Gigu Yijee

表 3-3

多乐句结构的乐段

类型 序号	两个及以两个乐 句为核心反复形 成发展的乐段	三个乐句形成 的乐段	四个乐句 形成的乐段	多个乐句 形成的乐段
1	《安昭 2》 Qinjurigu Dog 2	《你带来了什么?》 Tanghula Awuji Ranni Yannii	《安昭 1》 Qinjurigu Dog 1	《拉浪罗》 Lalangluu
2	《敬面 1》 Qizi Dog 1	《纳什辛全羊》 Naaxjin Turuu Dog	《新郎家的安昭》 Qinjurigu Dog	《酒曲 1》 Shdonilagu Dog 1
3			《开门问答》 Tangdarigima	《酒曲 2》 Shdonilagu Dog 2

### 第三节 乐句结构形式及特征

从乐段内部结构来看,互助土族传统婚礼歌的乐句在既有平衡

谱例 42:

尖加玛塞 (Janjamashizai)

jin ja mashi zai

nda ni r de ni tu li ghui ni,  
qi ghaan zandan ni lu li ghui wa,  
te na ji la sh da wa gui? jan ja mashi zai.  
te na ji la a da sa,  
a li niu ri la na r wa

你们 拿 来了 个 包 头,  
你们 看 哈 包 头 的 摸 样,

遭 毁 了 席 家 人 呀。  
我 羞 了 李 家 人。

此例中第一乐段与谱例 6 完全一样,但第二乐段却是一个全新的两句体乐段。

依据上述对互助土族婚礼歌音乐结构形式的分析,现将本书“主插体”结构中列举的土族传统婚礼歌音乐结构类型总结如表 3-2 和表 3-3 所示。

表 3-5 多乐句内部平衡结构表

歌 名	所属乐段类型	平衡乐句			
		奇 数		偶 数	
		总句数	每句小节数	总句数	每句小节数
《哪来的这个人》 Anjisa Gharisan Tigii Saihan Kun	以一个核心句的不断变化反复形成的乐段	3 句	6 小节		
《敬面 2》 Qiizi Dog 2		3 句	3 小节		
《出门伊姐》 Ude Gharigu Yijee				2 句	4 小节
《安昭 2》 Qinjurigu Dog 2	两个及以两个乐句为核心形成发展的乐段		2 句	5 小节	
《安昭 1》 Qinjurigu Dog 1	四个乐句形成的乐段			4 句	5 小节
《新郎家的安昭》 Qinjurigu Dog				4 句	5 小节

由表 3-4 和表 3-5 可得,土族婚礼歌中主要以奇数小节形成的对称,使乐句在结构上得到平衡。以偶数小节形成的对称不是土族婚礼歌的主流,但它也存在于像《出门伊姐》这样富有传统特色的土族婚礼歌中。

## 二、乐句的不平衡结构

土族婚礼歌曲体中乐句的不平衡结构形式,主要有平衡与不平衡相结合的句式结构和不平衡句式结构两种总结如表 3-6 所示。

句式与不平衡句式结构共性特征的同时,又有以奇数或偶数小节的不断反复形成的单乐句句式结构、以奇数小节对称的平衡句式结构以及平衡与不平衡句式结构多种,下面对这几种特征进行总结。

## 一、乐句的平衡结构

乐句的平衡结构体现在乐句的对称之中,土族婚礼歌曲体中对称句式的内部结构有以奇数小节形成的对称和以偶数小节形成的对称两种形式总结如表 3-4 和表 3-5 所示。

表 3-4 单乐句内部平衡结构表

歌 名	所属乐段类型	平衡乐句			
		奇 数		偶 数	
		句式	每句小节数	句式	每句小节数
《哭嫁》 Aagu Ulaan Dog	以一个乐逗不断反复形成的乐段				2 小节
《分头时的哭嫁》 Szu Warisa Yijee					2 小节
《尖加玛塞》 Janjamashizai	以镶嵌乐逗不断反复形成的乐段		3 小节		
《谢媒》 Wariwa Xmerilagu Dog			5 小节		
《好运伊姐》 Furai Gigu Yijee	以独立乐句不断反复形成的乐段	单乐句	5 小节	单乐句	
《安昭 3》 Qinjurigu Dog 3			5 小节		
《罗目托日伊姐》 Log Tuulagu Yijee			5 小节		
《拾箱》 Jaaqang Kimuhgani Dog					4 小节
《中间人》 Jiura Yiujin Jamujee			5 小节		

《纳什辛全羊》歌的节奏以由前段的较快发展成为后段的“紧拉慢唱”成为婚礼歌中的特例。而在两首《酒曲》和《拉浪罗》中,节奏与节拍对于旋律的进行仅仅是一种大体的约束,人们在唱时利用衬词句想唱则起,想停则落。甚至于唱酒曲时还有唱几句停下来,开个玩笑再接着唱的情况。但歌者若想要停下来时,通常歌者会将最后一个音加长并下滑以形成休止或结束。

### 三、衬词句和实词句音乐的衔接

#### (一) 衬词语言音调与衬词乐句音调

衬词无论在当代还是古代,从语言学的角度来看它们都是虚词。虚词,顾名思义即为诗句中无实意的成分,在我国古诗词中有许多这样的实例,如:涂山之女的“侯人兮猗”,又如:屈原的《国殇》

操吴戈兮被犀甲,  
车错毂兮短兵接。  
旌蔽日兮敌若云,  
矢交坠兮士争先。  
凌余阵兮躐余行,  
左骖殪兮右刃伤。  
霾两轮兮挚四马,  
援玉枹兮击鸣鼓。  
天时怱兮威灵怒,  
严杀尽兮弃原野。  
出不入兮往不反,  
平原忽兮路超远。  
带长剑兮挟秦弓,  
首身离兮心不惩。  
诚既勇兮又以武,

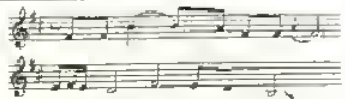

表 3-6 多乐句内部不平衡结构表

歌 名	所属乐段类型	平衡与不平衡句式			不平衡句式	
		总句数	平衡句每句小节数	不平衡句每句小节数	总句数	每句小节数
《转圈伊姐》 Sgora Gigu Yijee	以一个核心句的不断变化反复形成的乐段	4 句	第一乐句 5 小节 第三乐句 5 小节 第四乐句 5 小节	第二乐句 4 小节		
《敬面 1》 Qiizi Dog 1	两个及以两个乐句为核心形成发展的乐段				2 句	第一乐句 4 小节 第二乐句 3 小节
《开门问答》 Tangdarhgiima	以衬词句为核心发展出的乐段	4 句	第一乐句 4 小节 第三乐句 4 小节 第四乐句 4 小节	第二乐句 3 小节		
《开门伊姐》 Rde Niigu Yijee		3 句	第二乐句 5 小节 第三乐句 5 小节	第一乐句 3 小节		
《分头伊姐》 Szu Warigu Yijee		3 句	第二乐句 7 小节 第三乐句 7 小节	第一乐句 6 小节		
《你带来了什么?》 Tanghula Awuji Rsanni Yannii	三个乐句形成的乐段				3 句	第一乐句 6 小节 第二乐句 5 小节 第三乐句 4 小节
《纳什辛全羊》 Naaxjin Turuu Dog	三个乐句形成的乐段	3 句	第二乐句 4 小节 第三乐句 4 小节	第一乐句 7 小节		

由表 3-4、表 3-5 和表 3-6 可得,互助土族婚礼歌中主要以奇数小节形成的对称,使乐句在结构上得到平衡。这种平衡与不平衡相结合的句式结构主要存在于以三句或以三个乐句为核心的段落之中,其表现形式为:(衬词句 + 实意歌词句)对称结构 + 不对称结构或反之,即:二句对称,一句不对称。就节拍、节奏而言,婚礼歌除运用了单拍子、复拍子及混合节拍外,还有在乐句或段的结尾处用延长音再加下滑来延长拍子的节奏特征。混合性节拍主要是由于衬词句和下一乐句的节拍不同造成。在节奏方面,除《拉浪罗》和《酒曲》外,婚礼歌的总体节奏较为稳定。



续表

歌 名	衬词音调	衬词句音乐
《拉浪罗》 Lalangluu	La lang huu	
《分离》 Haijee	Hai jee	

从表3-7可以看出,所有作为衬词的虚词音调与其所在的旋律线走向完全保持一致。可以说在土族婚礼歌中衬词句显得尤为重要,大多数乐段内部都是衬词句+实词句的结构,其中衬词句在音调长度、起伏以及调式功能等方面和实词句相比具有同等甚至优于实词句的地位,几乎可以说一句衬词句音调即可引出土族民歌的风格来。基于前文对衬词句和实词句的音调、音调结构及其关系的分析,下面就衬词句出现的位置和衬词句与实词句的衔接手法进行分析。

## (二) 衬词句出现的位置

### 1. 在单乐句乐段中的句头和句尾

这种情况最典型的例子就是《尖加玛塞》<sup>①</sup>。此外,还有衬词句出现在句头的,如《中间人》<sup>②</sup>。

### 2. 在多乐句乐段中有如下两种情况

(1) 在整首歌曲的一开始出现,如《分头伊姐》<sup>③</sup>,在实词句前或后出现,如《开门伊姐》<sup>④</sup>、《酒曲1》<sup>⑤</sup>、《安昭1》<sup>⑥</sup>和《安昭2》<sup>⑦</sup>。

① 见谱例6。

② 见谱例5。

③ 见谱例15。

④ 见谱例14。

⑤ 见谱例24。

⑥ 见谱例8。

⑦ 见谱例9。

终刚强兮不可凌。

身既死兮神以灵,

子魂魄兮为鬼雄。

从上述实例可以看出,唯有带着这个虚词“兮”字才能读出诗歌的韵味,同样,虚词也是歌词中不可缺少的部分,它作为一个符号常常与音乐结合在一起,共同体现作品的风格和地域特色。互助土族婚礼中以虚词构成的衬词句也是婚礼歌中颇具特色的一部分。27首婚礼歌中,有14首含有衬词句,作为虚词的衬词音调和衬词句音乐音调对比如表3-7所示。

表3-7 衬词句歌词音调与曲调对照表

歌 名	衬词音调	衬词句音乐
《开门问答》 Tangdarihgi ma	Tang dari hgii ma	
《尖加玛塞》 Janjamashizai	Ja ja mashi zai	
《敬面歌2》 Qiizi Dog2		
《你带来了什么?》 TanghulAawuji Rsanni Yanni		
《谢媒》 Wariwa Xmerilagu Dog		
《中间人》 YiuraYiujin Janujee	Yiura Yujin Janujee	
《安昭》 Anzhaol, 2	An zhao	
《新郎家的安昭》 Qinjurigu Dog	Larai lamog ya larai liina	
《开门伊姐》 Rde.Niigu Yijee	Yu jee	
《分头伊姐》 Szuwarigu Yijee		
《好运伊姐》 FuraisiGuigu Yijee		

这首歌的第一乐句是实意歌词句,第二乐句是衬词句,第二乐句的开始采用重复第一乐句落音的手法,极自然的和第一句相连。

谱例 44:<sup>①</sup>

## 安 昭 2 (Qinjurigu Dog 2)

这首歌中第一乐句是实意歌词句,第二乐句是衬词句。两句以二度的方式衔接,第二乐句的开始处采用与第一乐句相同的四度上跳及切分节奏和第一乐句衔接,这种四度上跳和切分节奏的音调进行构成了这首歌的特色。

## 2. 简化、压缩和扩展的手法

这种情况出现在三句结构的乐段中,下面分别举例说明。

① 同谱例 9。

(2) 在双乐句结构四个乐句的乐段中,有第一和第三乐句是衬词句的,如《开门问答》<sup>①</sup>和《新郎家的安昭》<sup>②</sup>,还有第二和第四乐句是衬词句的情况,如《酒曲 6》<sup>③</sup>。

## (三) 衬词句与实词句的衔接手法

衬词句和实词句的衔接主要出现在:实词句+衬词句或衬词句+实词句以及实词句与衬词句相混合的乐段结构中,而衬词句和实词句的衔接手法又是土族民歌中富有特色的个性与共性特征,它有以下几种形式:

## 1. 乐句的自然逻辑性发展

属于这种情况的衬词句和实词句衔接是土族婚礼歌中最普遍的现象,现以《戕戕思哉》(Qang Qang Si Zai)和《安昭 2》为例。

## 谱例 43:

## 戕戕思哉 (Qang Qang Si Zai)

① 见谱例 3。

② 见谱例 22。

③ 见谱例 40。

造成了第三乐句在第一乐句基础上的扩充,从而结束了这一乐段。

### (2) 压缩

#### 谱例 46:

##### 开门问答 (Tangdarihgima)



这首歌是谱例 3 的变体,共三句,第一乐句是衬词句,第二乐句是实意歌词句,两句都是四小节一句,以向下八度的跳进连接。第三乐句共六小节,第一、第二小节是衬词句,这个压缩的衬词句是利用实词句第二乐句中的第三、第四小节的材料发展而来,第四、第五、第六小节是对实词句第二乐句中的第二、第三、第四小节的重复。

### (3) 扩展

#### 谱例 47:

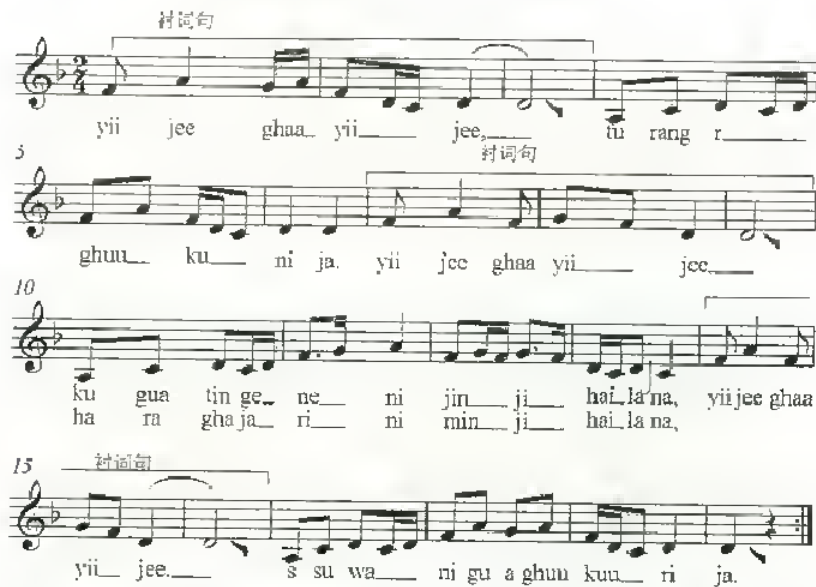
##### 土藏语舞歌




### (1) 简化

#### 谱例 45:①

##### 分头伊姐 (Szuwarigu Yijee)



第一乐句的结构是衬词句 3 小节 + 实词句 3 小节,第二乐句衬词句 3 小节 + 实词句 4 小节,但此时衬词句的音调被简化,实词句的音调却得到了扩展,这一扩展乐句的落音落在了偏高的徵音上,而这偏高的徵音直接以四度向上跳进的方式与第三乐句的衬词句衔接。第三乐句一开始的衬词句和第一乐句完全一样,后面四小节仍然来自于第一乐句,音乐在稍加变化之后,抓住第一乐句中的特性腔调,使之在节拍上较第一乐句推后一拍,

① 同谱例 15。




#### 第四节 核心音调之音程结构特征<sup>①</sup>

研究民歌音调的民族特征和地方特征时,人们往往首先注意到它的音阶调式组织,由于有些作品虽属于同一音阶调式,但他们的风格却有着很大的差异。因此,还有比音阶调式更为内在的因素决定着民歌音调的风格特征,这就是音调的进行原则或曰音调结构。<sup>②</sup>限于土族婚礼歌从歌唱的语言和旋法方面所具有的民族特色,以及一首歌的音调往往是以一个核心句或一个核心段落的不断反复形成,而衬词句在土族民歌中所具有的核心地位又不容忽视,故此,本节首先对婚礼歌的音调逐一进行分析,其次对土族婚礼歌实词句和衬词句的音程结构特性进行分析,进一步探讨土族婚礼歌的特征。<sup>③</sup>

##### 一、仅有实词句的音调及其音程结构

###### 1. 依依不舍的哭嫁仪式歌——《哭嫁》

《哭嫁》歌收集到了两种不同的歌唱样式,二者之间的主要不同点在于:音调的第二拍上采用切分与否;落音之前是否加有二度的徵音。由于加进的徵音是处于弱拍位置,并且它的时值短,因此本文不把徵音当作骨干音看待,但此音与骨干音的结合

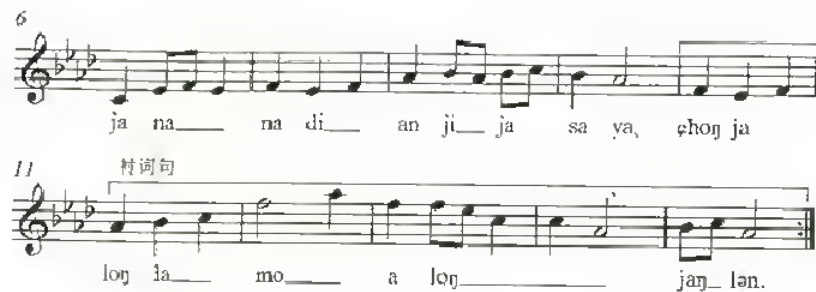
却构成了很有特点的音调进行。

① 由于篇幅所限本书仅对前述“主插体”结构中的婚礼歌的核心音调及结构进行分析。其他变体待以后著述中再行研究。

② 乔建中:《汉族山歌研究》,引自乔建中《土地与歌》,山东文艺出版社1998年版,第16页。

③ 在论述本问题之前有几个相关概念首先作一界定:

1. 带有/的符头音:支撑调式的骨干音。
2. 黑符头音:构建音调的主要音。
3. ○未被强调、但出现的音。



这首歌共三个乐句。在两小节引子之后进入第一乐句衬词句,该衬词句的落音以向下六度的大跳进入第二乐句即实词乐句,第二乐句的落音以下行三度的方式与第三乐句衬词句相连接。对比两个衬词句可以看出,第三乐句主要从节奏上对第一乐句进行了扩充。

总之,以羽调式和商调式为主要调式的婚礼歌,在曲式结构上以单部曲式为主体。这种只表现单一音乐形象,单一性格和情绪的曲式结构,以其主题突出、鲜明、易于记忆的特点,使互助土族婚礼歌代代相传。从广义来说婚礼歌与众多的青海“花儿”一样也是一种加衬的结构,其中包含的不带衬的歌中,除《哭嫁》歌具有独立性外,其他不带衬的歌与带衬的歌总有内在的联系。不带衬的歌或以一个乐句形成,如:《抬箱》歌和罗目托日仪式中纳什辛所唱的歌,或由一个核心乐句的微小变化发展而形成,如:《出门伊姐》、《哪来的这个人?》而这一乐句或主句正如前文中分析的那样,总是某个带衬歌的核心句或是这个核心句的变体。这些歌以多段词的不断重复,塑造出了完整的音乐形象。

主要音程结构：纯四度+大二度，隐含小三度+大二度。

#### 4. 门外“抬箱”仪式歌——《抬箱》

这首歌的音域是八度，羽调式。音调主要以级进、三度和四度的上下行的方式进行。富有土族特性的切分节奏为《抬箱》歌增添了新的活力。音程结构图如下：



主要音程结构：纯四度+三度，隐含纯四度+大二度。

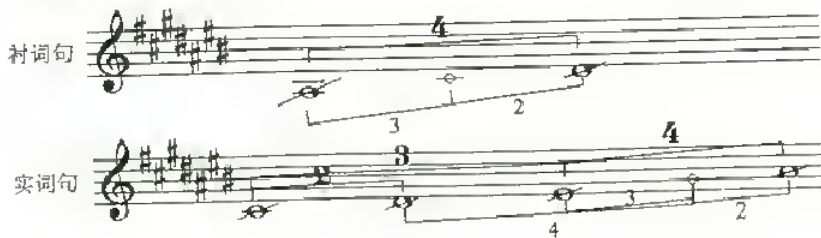
### 二、实词句+衬词句的音调及其音程结构

实词句和衬词句相结合是婚礼歌的又一典型特征，尽管实词句的音调或是某些因素，是否能成为一首歌的特性音调会呈现出多样的格局，但衬词句的鲜明形象及典型特征，往往会成为歌中富有特色的部分。为此，以下在对每类歌的音调进行分析的基础上，对实词句和衬词句的音程结构各自进行分析。

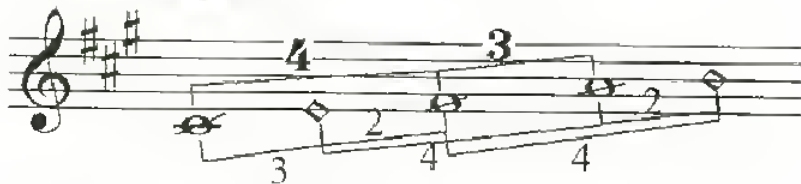
#### 1. 阿姑对纳什辛的嬉戏歌——《尖加玛塞》

##### (1) 《尖加玛塞》

前文已分析这是一首把固定衬词放在首尾，成镶嵌结构形式的单乐句乐段歌曲。其音域一个八度，商调式。音调主要以级进、三度和四度的方式进行。其中衬词句中羽到商的四度跳进很有特色。音程结构图如下：



#### 《哭嫁》歌音程结构①

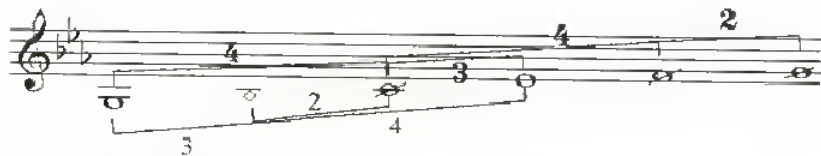


音程结构：纯四度+小三度，隐含小三度+大二度。

羽调式。音调在六度范围内主要以级进和三度的方式进行。

#### 2. 阿姑迎接纳什辛的仪式歌——《纳什辛全羊》

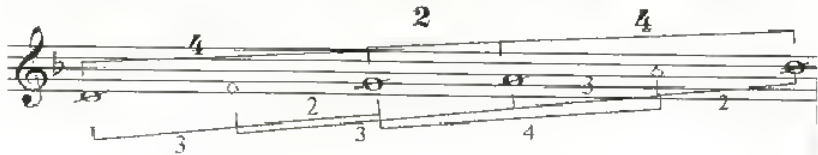
这首歌的音域是八度，羽调式，每句落音都在主音上。音调主要以级进、三度、四度上下行和五度上行的方式进行。音调音程结构图如下：



主要音程结构：纯四度+小三度、纯四度+大二度，  
隐含纯四度+小三度。

#### 3. 阿姑对媒人的嬉戏歌——《中间人》

这首歌的音域是八度，终止音落在角音上。单乐句乐段。音调主要以级进、三度和下行四度的方式进行。音程结构图如下：



① 黑体数字代表构建音调主要音上建立起来的音程度数，非音调主要音上建立起来的音程度数则用小数字。

仪式中这组歌是“一气呵成”唱完的,所以,不是为了强调,yii-jee 衬词就没有出现,取而代之的是对 yiijee 衬词乐句曲调进行的变化和发展,甚至可以说,没有衬词 yiijee 的“伊姐”歌,就是变化了的 yiijee 衬词乐句将歌词换成了实意歌词。因此,以下将这组“伊姐”歌音程结构放在一起进行分析<sup>①</sup>:

衬词句

开门伊姐

分头伊姐

罗目托日伊姐  
转圈伊姐

出门伊姐

好运伊姐

衬词句音程结构: 小三度 + 大三度, 隐含纯四度 + 大二度。

① 为对比方便,六首“伊姐”歌腔调音程结构都用同一个调。

衬词句音程结构: 纯四度, 小三度 + 大二度。

实词句主要音程结构: 纯四度 + 大二度、纯四度 + 大三度。

## (2) 《你带来了什么?》

这首歌由衬词句 Janjamashizai 引出,整首歌音域八度。从调式来说,一开始的衬词句过后,可以说马上进入了羽调式,经过只改变了一小节的两个乐句的重复后,又回归到与衬词保持一致的商调式。音调以级进、三度、四度上行以及五度上下行的方式进行,音调中直线上升后反向五度的进行很有特色。音程结构图如下:

实词句

衬词句

衬词句的音程结构与《尖加玛塞》歌的衬词句相同:

纯四度, 小三度 + 大二度。

实词句主要音程结构: 纯四度 + 大二度, 隐含纯四度 + 小三度。

## 2. 和新娘密切相关的“伊姐”歌

除了新娘自己唱的《哭嫁》歌之外,只要新娘出现就会唱带有衬词“伊姐”(Yijie)的歌。因此,带有衬词“伊姐”的歌也似《哭嫁》歌一样是代表新娘的歌,这组歌又以其哭唱的特点成为婚礼中一组重要的歌。“主插体”结构中所列《开门伊姐》、《分头伊姐》、《好运伊姐》、《罗目托日伊姐》、《转圈伊姐》和《出门伊姐》共六首“伊姐”歌。六首歌中前三首歌中含有以 yii-jee 为衬词的衬词乐句,后三首中不含有 yiijee 这一衬词,但由于





衬词句的音程结构：纯四度+大二度，隐含纯四度+小三度。

实词句主要音程结构：纯四度+大二度，纯四度+小三度。

衬词句和实词句的音调结构进行对比可以看出：音域相同而音区不同，乐句开始处使用相同的切分节奏，但音调走向却不同。如《安昭1》实词句以上行四度的跳进之后转入二度的平稳进行，而衬词句在比实词句提高五度进入了上行四度的跳进之后，继续以三度向上进行。由于骨干音对调式起到了强有力的支撑作用，因此，衬词句在富有色彩性的同时又具有功能性。

#### 4. 院内的“谢媒”仪式歌——《谢媒》

这首歌的音域八度，商调式。音调以级进、三度上和四度上下行构成。音程结构图如下：



衬词句音程结构：一个由小三度和大二度组成的纯四度。

实词句主要音程结构：纯四度+大二度，隐含纯四度+小三

实词句主要音程结构：纯四度+三度，隐含纯四度+大二度，三度+二度。

实词句和衬词句的音程结构进行对比可以看出：实词句在骨干音上保持着衬词句三度的结构，而衬词句隐含的四度结构则在实词句得到了强调。

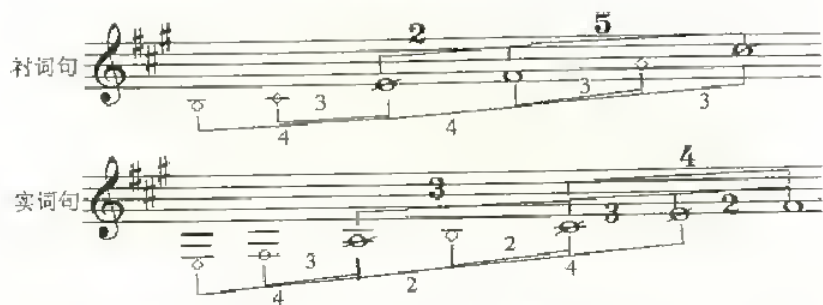
总体来说，这组歌的音域在一个八度和十度范围之内。统一使用羽调式。音调进行主要以级进、三度和四度上下行以及五度下行构成。含有的切分节奏是这组歌在节奏上的共有特征。

#### 3. 喜庆舞歌——《安昭》

在众多的舞歌中人们唱的最多、最爱唱的是以“安昭”(Qin-jurigu Dog)为衬词的舞歌，因此，“安昭”一词完全成了土族人所有舞的代名词。本书所列举的三首《安昭》舞歌第二首实际上是第一首的变体，第三首舞歌似缺失了衬词句，但经过对比可以看出它与前两首实词句的落音完全相同，如若在其后加上与前两首相同的 Anzhao 衬词句，在音乐进行上不会有任何问题。因此，三首“安昭”舞歌的调式都统一在商调式上，如若给第三首加上衬词句，则三首歌的音域都是十度。音调都以级进、三度、四度和下行五度的方式进行。衬词句使用了相同的曲调及衬词。这三首“安昭”舞可以说是笔者收集到的“安昭”舞歌中最具有代表性的。它们的音程结构图如下：<sup>①</sup>



① 为对比的方便，三首安昭舞歌音调音程结构都用同一个调。



衬词句音程结构：纯五度 + 大二度，隐含纯四度 + 大三度。

实词句主要音程结构：纯四度 + 大三度、隐含纯四度 + 大二度。

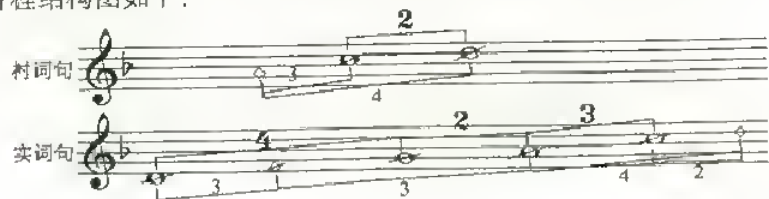
从实词句和衬词句的音程结构进行对比可以看出：《酒曲2》中衬词句中存在纯五度 + 大二度的结构。前文已述由于只要是喝酒的场合，就能唱酒曲，加之由于不同民族之间的交往，酒曲更容易受到周边其他民族的影响，因此，这种结构的出现也就不足为奇。总体来说《酒曲2》中纯四度 + 大二度和纯四度 + 三度的结构仍然存在。

### 三、实词句和衬词句相互穿插的音调及其音程结构

互助土族民歌中，衬词时常是歌曲的核心部分或整首歌曲就是由衬词句发展而来的。婚礼歌中有衬词句和实词句交叉出现的现象。下文对这类歌曲进行分析。

#### 1. 开门仪式歌——《开门问答》

这首歌的音域是八度，羽调式。音调主要以二度和三度的上下行以及四度和五度下行大跳的方式进行。实词句结构和衬词句音程结构图如下：

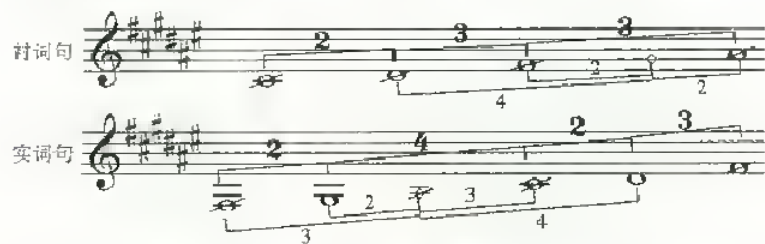


度小三度 + 大二度。

#### 5. 婚礼中的祝酒歌——酒曲

##### (1) 《酒曲1》<sup>①</sup>

这首歌的音域十度，宫调式。自由、舒展的节奏致使乐句之间形成了不平衡的结构。音调进行中每一乐句均以基本相同的方式落在徵音上，结束句以商音为轴结束在宫音上。歌中十六分音符的使用形成装饰性的效果。音调以级进、三度、四度和五度下行的方式进行。总体来说衬词句具有歌唱性，实词句则富有宣叙性。音程结构图如下：



衬词句音程结构：三度 + 大二度，隐含纯四度 + 大二度。

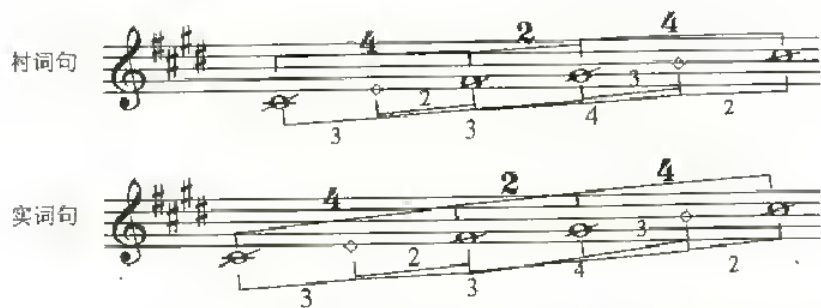
实词句主要音程结构：纯四度 + 大二度，纯四度 + 小三度，隐含纯四度 + 大三度。

实词句和衬词句的音程结构进行对比可以看出：纯四度 + 大二度和纯四度 + 小三度结构仍然是《酒曲1》的主要结构。

##### (2) 《酒曲2》

《酒曲2》的音域是十三度，徵调式。第一乐句运用 tr 装饰音对曲调进行装饰，紧接着进入换头的衬词句，其后乐句依据此方式发展出两个不同的乐句，但两个乐句的落音与第一乐句完全相同，最后以衬词句结束。音程结构图如下：

<sup>①</sup> 《酒曲1》是土族人最爱唱的，在笔者进行调查期间，人们只要唱酒曲，第一首必定先唱《酒曲1》。由于不同的人唱时，音调会发生一些变化，本文在此选两首传唱最多的酒曲。



综上所述,土族婚礼歌以纯四度+大二度和纯四度+小三度成为音程结构的骨架。无论是在户外唱的《拉浪罗》还是受其他民族影响的《酒曲1》和《酒曲2》都以不同的方式遵从着这一结构。作为决定着民歌音调风格特征的音程结构,体现出了“在特定的音阶调式的基础上所形成的旋律构成原则。它是一个民族或地区丰富多样的音调现象的抽象和概括,并从更本质的方面反映出各民族各地区人民不同的音乐思维逻辑,突出地体现了不同的自然环境、风俗民情、审美习惯,特别是方言音调对民歌的直接影响”。<sup>①</sup>

从婚礼歌“主插体”的框架结构来说,《哭嫁》歌作为“主插体”结构中的核心部分即A部,在整套婚礼歌中以最短的乐句长度、最窄的音域形成了五度范围内的二度和三度的四度音程结构。分析“主插体”三个插部BCD的核心音调可得,《哭嫁》歌音程结构犹如细胞一样,孕育出了婚礼歌独具特色的五度范围内的“四度三音列”结构。尽管插部D部是由一些不同特色的歌组织在一起,各有其独自の音调并难以用一核心的音调加以概括,但从《拉浪罗》和《新郎家的安昭》舞歌中仍然可以看出上述四度三音列的存在。

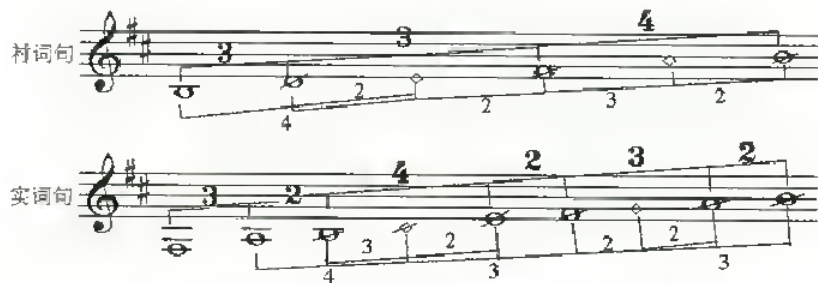
<sup>①</sup> 乔建中:《汉族山歌研究》,引自乔建中《土地与歌》,山东文艺出版社1998年版,第16页。

衬词句音程结构:纯四度。

实词句主要音程结构:纯四度+大二度,纯四度+小三度。

### 2. 进村仪式歌——《拉浪罗》

这首歌是送亲人在要进新郎家的村口处开始唱的歌,此歌一直唱到新郎家的大门口。从音乐形态上来说,这首歌的音域是十一度,羽调式。整首歌以衬词句音调为核心并以此音调发展而成。全曲节奏自由舒展,特别是第一乐句衬词句之后,以类似于三连音的节奏的开头,给这首歌曲带来了独特的韵味。这首歌的音调主要以级进、三度、四度上下行和五度上行构成。音程结构图如下:



衬词句主要音程结构:纯四度+三度,隐含纯四度+大二度。

实词句主要音程结构:纯四度+大二度,纯四度+小三度。

### 3. 新娘家的舞歌——《新郎家的安昭》

这首舞歌的音域八度,商调式。四个乐句的落音都落在调式主音商音上,除第一乐句外其他三个乐句的落音完全相同。歌曲中休止符的出现,带出了由弱起形成的切分节奏很有特色。音调主要以级进、三度、四度和五度下行跳进的方式进行。音程结构图如下:

衬词句主要音程结构:纯四度+大二度,隐含三度+大二度。

实词句主要音程结构:纯四度+大二度,隐含纯四度+小三度。



两首角调式的歌除《中间人》比较明确外,另一首《哪来的这个人》其实质上是下滑音所致。同样,在《开门伊姐》歌中也有类似的现象,但它出现在乐句的进行中。此外,起句即以展示土族婚礼歌风格特征的歌唱性衬词句开始,随后引出吟唱性实词句的结构方式,使得土族婚礼歌音调以典型的旋律风格和色彩成为高原上一朵闪亮的奇葩。

从各衬词句音列的音程结构来看,衬词句中都含有角、徵、羽四度范围之内的小三、大二的音程,这一音列恰是《哭嫁》歌的主要音程结构。《汉族山歌研究》一文指出:“五声音阶是南北方山歌运用的最普遍的一种音阶形式。这种音阶有一个重要的特征,即所谓的‘三音列’性,它包括两种形态:在五度范围内的四一二度(或二一四度)关系三音列和在四度范围内的三一二度(或二一三度)关系三音列。前者称‘五度三音列’,后者称‘四度三音列’……而在汉族山歌中,‘五度三音列’恰恰是北方山歌音调结构的一个主要特征,‘四度三音列’则是南方山歌音调结构的重要原则之一。”<sup>①</sup>如果北方山歌音调结构的主要特征是“五度三音列”,那么,土族婚礼歌则为我们展示的是“四度三音列”音调结构。“家曲”和“野曲”从音调结构的内部即已得到了区分。如果按“四度三音列”特征来看土族婚礼歌的音程结构,则可得四度范围内的四度(三一二或二一三)+大二度(或三度)的音程结构是决定土族婚礼歌音乐风格的主要内在结构。虽然衬词句 Jan-jamashizai 所用音列是羽、宫、商,但从它仍然保持着四度范围内的小三、大二结构的进行中可以看出,Janjamashizai 衬词句中羽、宫、商音的选择,其意义在于保持婚礼歌音程结构框架的基础上,形成了色彩上的变化。此外,婚礼歌在音调进行方面除主要以级进、三度的平稳进行外,还有四度和五度的跳进。其中四度的上下行跳进和五度下行的跳进很有特点。而在《拉浪罗》和《开门问答》歌中出现的六度、七度和八度下行大跳以及音调通过级进、三度、四度甚至于五度的连续上行形成一种直线上升的进行后,再以反向大跳而后转入平稳的进行,这是土族民歌音调进行的又一特色。在调式方面使用最多的调式是羽调式,其次是商调式。

<sup>①</sup> 乔建中:《汉族山歌研究》,引自乔建中《土地与歌》,山东文艺出版社1998年版,第17—18页。

乐概括性的思维指出了音乐概括性的内涵。运用这一思路看土族婚礼歌则可发现,对于土族传统婚姻仪式中的人物来说,最重要最核心的人物自当新娘莫属。前文已述婚姻仪式是集宗教性、民俗性、民族性、社会性甚至神秘性的一种人生礼仪,因此,仪式的每个过程及每个人物的表现都必须有一种被本族群接受的程式。土族新娘在婚姻仪式中的规范行为是默不作声和唱《哭嫁》歌。如果按照神圣与世俗的观念对此行为加以剖析,则可发现新娘的母亲在整个婚礼仪式中是一个微不足道的人物,整个婚礼过程中她只在新娘出闺房门后,在自家院中摆放的长凳上默不作声的陪坐新娘完成“罗目托日”(Log Tuulagu Yijee)仪式。社会学家杜尔干指出“交谈是人与人或人与物建立关系的另一种方法。人通过呼吸能与外界建立一种联系,呼出的气息就是我们自身向外界传播的某种东西。因此世俗者不得与圣物说话,或简单说就是禁止他们在有圣物的场合说话。如同新入社者不能看礼仪主持人及参加者一样,他只能向他们打手势,不能与其交谈。这种禁忌一直要延续到人们举行一种特殊礼仪将它取消时为止。”<sup>①</sup>土族新娘在整个婚礼仪式上无论别人如何谈笑风生与她打趣,新娘均以无言相待的表现,足以说明此时的新娘已被人们作为“圣物”对待。俗话说女儿是妈妈心头的肉,相信在出嫁女儿就要离开之际母亲会是百感交集,会有千言万语需要叮嘱,但此时此刻的母亲却一反常态要一言不发,此景此情再一次证明了仪式中新娘的“圣物”性。然而,作为仪式不可分割部分的仪式音乐却以其必须发出响声的根本属性打破了仪式中的这种寂寞。土族婚礼中《哭嫁》歌的音乐紧紧抓住姑娘悲伤而且要有悲伤这一核心本质的情感进行了音乐形象的塑造。

① [法] E. 杜尔干:《宗教生活的初级形式》。林宗锦、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社2002年版,第335页。

## 第四章 婚姻仪式音乐解析

人类学家维克多·特纳指出“虽然观察人们在仪式过程中如何摆出固定化的动作、唱出神秘性的歌曲不难,但深切地理解这些动作和歌词对他们来说意味着什么,却根本上是另一回事了。”<sup>①</sup>从摩尔根(Lewis Henry Morgan)、杜尔干到特纳等人类学家所研究的仪式中都有舞蹈、鼓声、号声或歌唱,而音乐学界对于仪式音乐的研究正在逐步走向深入。曹本冶先生通过对道教仪式音乐研究,提出了拓宽仪式音乐外延的“仪式中的‘音声环境’”(ritual soundscape)观点。薛艺兵在这一观点的基础之上对仪式音乐的内涵和外延给予了定义<sup>②</sup>。本章将对土族婚礼中仪式对音乐产生的影响以及仪式与音乐的关系进行分析。

### 第一节 概括性

通常把事物的共同特点归结在一起称为概括。郭乃安先生指出“如果说在音乐的创作过程中同样地存在着概括性思维 and 具体性思维的话,我以为在我们的民间音乐的创作中概括性的思维往往是占有优势的,而这种情况又在很大程度上是和我国民间声乐作品的歌词中大量存在叙事性特点密切地联系着的”。在此先生音

① [英] 埃文斯-普理查德:《努尔人——对尼罗河畔一个人群的生活方式和政治制度的描述》。褚建芳、阎书昌、赵旭东译,华夏出版社2002年版,第7页。

② 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社2003年版,第69—73页。

表 4-2 《哭嫁》歌与《哭葬》歌音程结构对比

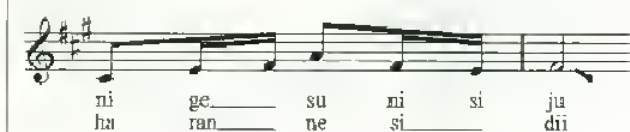
歌名	音调结构	调式
《哭嫁》歌		羽调式
《哭葬1》歌		宫调式
《哭葬2》歌		宫调式

从表 4-1 可以看出,两首《哭葬》歌之间的主要不同点在于:《哭葬1》除了主音作下滑的强调外,其他音均以较短时值用二度和三度的方式进行,而《哭葬2》实际上是在第一首的基础上对第三拍进行了扩展。由于拖长强调的角音是围绕着商音进行的,所以此时的商音也同时得到了强调。两首葬礼歌中的 c 角音和 f 羽音分别得到了加强和弱化的不同的处理,但这种不同并没有造成两个音调本质的区别。从对两首《哭葬》歌的音域、音程结构及节奏方面的对比来看,《哭葬1》应该是葬礼歌的母体。

《哭嫁》歌和《哭葬》歌的谱例,解析出了这样一种事实:第一,两首哭歌它们的音域都在一个八度之内,结束音都落在本调的下滑主音上。第二,歌词与音乐同步并且两首歌都是女声独唱。第三,《哭嫁》歌和《哭葬》歌的旋律线都呈波浪式。从音域、词曲结构方式、音调结构的大轮廓上来说两首歌非常接近,但从旋律线进行的方向、落音方式、音程结构和调式来说,都有所不同。《哭嫁》歌的落音是上行二度,羽调式,而《哭葬》歌却以下行二度的宫调式完成。从音调音程结构来说两类哭歌都强调纯四度 +


从音乐创作材料上来说《哭嫁》歌要有哭腔,下滑音的运用使“哭”的特点得到了实现的可能,但如何“哭”,“哭”的幅度应有多大,这一点在具体的事物中人们很容易把握,然而,要以音乐形象进行表现时则不仅需要丰富的表情性而且还需要有高度的概括性。人生三大礼仪中需要“哭”的场合应主要集中在葬礼仪式中。婚礼是喜庆的仪式,但对姑娘出嫁的娘家人来说不免有一种失去的悲哀,所以婚礼中的哭嫁不仅存在而且也得到众多人种和民族的认可。土族传统民歌中即有表达这样两种不同悲伤情感的哭唱歌,一称谓哭嫁,另一称谓哭葬。从称谓上来说两者的不同显而易见,而在音乐上两者又是如何表现的呢?如表 4-1 和表 4-2 所示将给予解释。

表 4-1 《哭嫁》歌与《哭葬》歌曲调对比

歌名	曲调
《哭嫁》歌	
《哭葬》歌1	
《哭葬》歌2	



着这一乐逗的表现功能。在此,默不作声与大张旗鼓的哭唱相对,分离时的无言与哭唱的细致入微相对。这就是土族传统婚礼中用丰富多彩的歌词和高度集中概括的曲调塑造了一位富有情感、热爱家乡、孝敬父母、尊敬哥嫂,栩栩如生的新嫁娘形象。

同样,类似于这种唱腔音乐的高度概括性也出现在纳什辛与新娘共同出场的一组“伊姐”歌中。与《哭嫁》歌基本固定重复曲调方式不同的是,“伊姐”歌以衬词音调为核心进行了变化和发展。“伊姐”歌在舍弃一些题材细节描写的基础上,“为多段情节不同的歌词创作一个统一的曲调。”<sup>①</sup>

综上所述,概括性的思维就是在变化的情节中,多样的生活事件中,找出贯穿着它们本质的东西。正是拥有这样一种音乐思维方式,互助土族传统婚礼歌运用了“主插体”这样一种贯穿婚礼仪式本质的音乐结构。在音乐创作上,土族人所遵循的是与其跟随各段情节的变化去创造曲调,不如从总的 content 上,从它们的精神实质方面去给予表现。<sup>②</sup>

土族婚礼《哭嫁》歌与一组“伊姐”歌(Yijee)及婚礼歌整体框架结构即是音乐概括性思维的典型范本。

## 第二节 整合性

将事物进行规整、协调最后重新进行的组合称为整合。人类学家和社会学家的研究表明仪式本身就含有整合的因素。杜尔干在研究圣性的传播性中指出:“原始人很容易将各种领域混淆起来,又很容易将那些性质极为不同的东西视为等同,……就这些

<sup>①</sup> 郭乃安:《试论民间音乐的可塑性》,转引自乔建中主编、导读,《中国传统音乐》,上海音乐学院出版社2009年版,第171页。

<sup>②</sup> 同上。

小三度的结构,但《哭葬》歌所隐含的纯四度+大二度结构,《哭嫁》歌中却没有出现。由此可见,调式的不同不仅表现在最重要的落音上,而且在音调进行的内部音程结构中早已埋下了伏笔。哭腔的共同性与表现内容的不同性在音乐材料和结构内部即已得到了区分。同是“哭”但哭的寓意不同,如果说歌词之不同是明明白白,那么,音乐以其内部的结构亦做出了不同的区分。同是“哭”但哭的音乐带来了不同的情感。《哭嫁》歌虽然以一个乐逗的概括性和哭诉歌词的具体性形成了鲜明的对照,但歌词和音调对同一个形象——新嫁娘的塑造,使两者得到了恰当的融合。

按照青海方言“哭”的行为互助地区通常用“喊”字,对于土族人来说“哭嫁”是外来词,土族人从不说“哭嫁”或是“哭葬”,对于“哭嫁”人们通常用一个笼统的“喊”字代替,由于婚礼特定的仪式内容,一听说新娘在“喊”,当地人立刻会明白新娘在唱《哭嫁》歌。此时“喊”即是“哭”,而“哭”又等同于“唱”。婚礼中新娘以其默不作声向人们表示着自己的“圣物”属性,与说话相比“唱”这种行为不是一种常态,在土族人看来,这种带有下滑音的哭唱即是一种别有风味的哭,一种婚礼中特定的情感表达方式,一种非新娘莫属的“圣物”情感表达。从歌词上来说姑娘事无巨细的将自己的亲情借助身边的人物、房屋、物品和邻里——道来。但音乐的表现却不能与歌词苟同,因为音乐的表现往往需要“抓住题材内容的核心,掌握他的精神实质,用一个统一的曲调去表现它”。<sup>①</sup>如此,哭唱的音乐则选择了三个骨干音宫、角、羽为哭唱搭建框架,《哭嫁》歌音乐将新娘对娘家无限眷恋的丝丝情感和千言万语集中概括为一个乐逗进行表达,借用新娘离别忧伤的情感和伴随着仪式起伏的歌唱速度变化,丰富

<sup>①</sup> 郭乃安:《试论民间音乐的可塑性》,转引自乔建中主编、导读,《中国传统音乐》,上海音乐学院出版社2009年版,第170页。

项对“民间音乐的叙事性、抒情性和可塑性”进行了研究,文中指出“歌词的叙事性的特点占有优势,是不是在曲调的创作中也必然会存在叙事性的特点呢?从实际的情况来看并不是这样的。例如我们前面举过的《蓝花花》这首歌、它的歌词有叙事特点的,但是它的曲调却有着强烈的抒情性。那么,这不是在歌词和曲调两方面存在着矛盾了吗?其实不然。我们只要稍微留意一下歌词本身,就不难明白:叙事,这是它的外在的特点;至于抒情,则是它的内在精神。这两个方面,前者决定了曲调创作的概括性思维的方法,后者则决定着曲调的抒情性的特征,曲调的抒情性正是和歌词内容的抒情性相统一着的。”<sup>①</sup>对照土族婚礼歌中对纳什辛和媒人的谩骂歌,可以看出土族人也是将曲调创作与歌词创作进行了分离,但与郭先生所举实例不同的是,《蓝花花》歌词内容含有抒情性,所以“曲调的抒情性正是和歌词内容的抒情性相统一着的”。而谩骂纳什辛和媒人这组歌的整体音乐表达的是一种欢快性情绪,但这些歌的歌词内容却与欢快性毫不相干,由此看来歌词与相配的音乐之间缺乏将二者为实现统一而连接在一起的共性素材,在此谩骂的歌词似乎与欢快的曲调之间毫无共性。的确,若想使用歌声表达不满情绪时,其曲调必然含有类似于愤怒的情绪、这一点在各民族的民歌中应该是一致的,实际上土族人的民歌中通常也是这样的、谱例48和谱例49即是这方面的实例。

① 郭乃安:《试论民间音乐的可塑性》,转引自乔建中主编·导读,《中国传统音乐》,上海音乐学院出版社2009年版,第171、174页。

现象而言,它们似乎与逻辑生活无关。尽管存在本来并不相同,但这种传播现象不是使它们混同起来了吗?我们已经认识到,这种混同起到了一种合乎逻辑的、极为有用的作用;它们把一些相互之间毫无感情纠葛的事联系了起来。”<sup>①</sup>这种“把一些相互之间毫无感情纠葛的事”联系在一起,形成一种新的传播现象的过程就是一个整合的过程。仪式是信仰的源泉,这种整合是在仪式中不断地加以完善的。按照布莱金“音乐是人为地组织起来的聲音,……而且是被组织成社会可接受模式的声音”<sup>②</sup>之观点,仪式音乐更加需要社区成员的普遍接受。依此下面对土族婚礼歌之仪式音乐的特征进行分析。

如果说哭歌与伊姐歌代表一种忧伤的情感,音乐语言与歌词内容是一种情感交融的吻合的话,那么,阿姑们谩骂纳什辛和媒人的尖刻话语和与之相配的音乐则出现了明显的差异。前文已还在第一首《你带来了什么?》<sup>③</sup>中,阿姑们在谩骂纳什辛之前,先运用了一个斯文的衬腔作为起句,随后忘记了这种斯文而进入活泼的3/4拍曲调。第二首《尖加玛塞》<sup>④</sup>从情绪上对斯文的衬腔没有改变,所采取的是一种贯穿发展。第三首是针对媒人的歌《中间人》<sup>⑤</sup>,这首歌不仅改变了衬词,而且换以2/4节拍,并运用十六分音符和八分附点音符使得曲调变得异常活泼。这些曲调与之相配的对纳什辛和媒人令人瞠目结舌的歌词,实在是有点风马牛不相及之感,是土族人不懂得音乐要与歌词所表达的意境相吻合吗?郭乃安先生在《试论民间音乐的可塑性》一文中列专

① [法]E. 杜尔干:《宗教生活的初级形式》,林宗锦、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社2002年版,第358—359页。

② 转引自薛艺兵《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社2003年版,第79页。

③ 见谱例4。

④ 见谱例6。

⑤ 见谱例5。

土族人婚礼歌中为何会出现与仪式内容如此矛盾的音乐呢?民族音乐学的研究指出“音乐就是文化,音乐家的行为就是社会行为。”<sup>①</sup> 海伦·梅尔斯(Helen Myers)把民族音乐学定义为:Ethnomusicology,是音乐学的一个分支,它强调将音乐放置于其生成的文化背景中去研究,因此,这门学科可称为“音乐人类学”<sup>②</sup>。如果将谩骂纳什辛和媒人的歌放入其运用的环境亦即婚姻仪式中,心中则豁然开朗。婚礼人称“喜”事,所用饰物及食品都追求一个“喜”字,从气氛上来说人们渴望得到的是欢乐,因此,婚礼中就谩骂纳什辛和媒人实质而言谩骂是假嬉戏是真,这组对纳什辛和媒人的嬉戏歌即抓住仪式要求喜庆这一情感的本质产生了音乐情感与歌词情感表现的南辕北辙。如此,聪明的土族人即是在自己传统的婚礼上,以看似无礼的方式向人们传达着一种独有的幽默和诙谐。

### 第三节 涵盖性

曹本冶先生通过对道教仪式音乐的研究提出了“仪式中的‘音声环境’”(ritual soundscape)观点,是针对“介于说话和歌唱之间的人声或敲打和演奏之间的打击乐音响是否应该当作‘音乐’”<sup>③</sup>而提出的。“其价值不仅在于对一个概念的扩展,而是观察视野和解释方法的拓宽。当把仪式中音乐的和非音乐的所有声

① 英文原文为: music is culture and what musician do is society. 转引自 Helen Myers, Ethnomusicology: An Introduction. New York, London: W. W. Norton and Company, 1992. p. 7。

② 英文原文为: “Ethnomusicology is the division of musicology in which special emphasis is given to the study of music in its cultural context - the anthropology of music.” 参见 Helen Myers, Ethnomusicology: An Introduction. New York, London: W. W. Norton and Company, 1992. p. 9。

③ 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社 2003 年版,第 71 页。

#### 谱例 48:

##### 错主意再别想了<sup>①</sup>

互助土族自治县



(董六十七唱 紫晨记谱)

#### 谱例 49:

##### 马步芳拔兵<sup>②</sup>

西宁市



(冶进元唱 罗源记谱)

① 《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会《中国民间歌曲集成·青海卷》编辑委员会:《错主意再别想了》,《中国民间歌曲集成·青海卷》,中国 ISBN 中心 2000 年版,第 740 页。

② 同上书,第 619 页。



族人喜好酒这一点不仅在婆家人向新娘家馈赠的礼物中可以看出,就是在日常生活中,土族的男人有嗜酒习惯的人也为数不少,家中来客人只要家中有酒或者能够马上买来酒,好客的主人一定会敬酒,以示对客人的热烈欢迎。喝酒时人们必定要唱祝酒歌,尤其是主人家夫妻同唱敬酒的场面也很多。由于“酒曲”是属于仪式中唱,仪式外也唱的一类歌,因此,本书中所收集到的“酒曲”自然在调式、曲调、旋法和风格上略有差异,有时会显得比较自由。同样,土族“安昭”舞歌也拥有此种性质,但土族人在舞蹈时总是转圈的舞蹈队形和弯腰、扬起的舞蹈动作,除了前文分析的它有模仿宗教舞的因素之外,是否还有其他的内涵呢?杜尔干在其著名的模仿礼仪的分析中,以澳大利亚土著人举行的仪式为例,并依据克莱门特(Clement)的研究,认为他们的礼仪大都是模仿礼仪,“当袋鼠变得稀少时,袋鼠塔尔罗所属氏族的首领与他的一部分同伴就要来到袋鼠塔尔罗这个地方。在那里,他们要举行各种仪式,其中主要的仪式包括围着塔尔罗像袋鼠那样跳跃,像袋鼠那样喝水,总之,人们要模仿袋鼠那些最有特点的动作。在这些礼仪中,用于猎取袋鼠的那些武器发挥了重要的作用。人们挥舞着这些武器,把它们朝石头上扔,等等。如果是指鸸鹋,人们就会来到鸸鹋塔尔罗那里;人们要像这种鸟儿走路和跑步。……其他一些塔尔罗代表一些植物,代表一些草籽等。在这种情况下,人们所模仿的是一些簸扬植物种子或磨碎种子的动作。在日常生活中,因为一般由妇女负责这些事务,所以这种礼仪由妇女在歌舞中完成。”<sup>①</sup>的确,类似于“簸扬植物种子或磨碎种子的动作”在土族人日常农事劳动中是由妇女完成的,几乎所有的安昭舞总是采用以“一领众和”这种类似于劳动号子的歌唱形式

① [法] E. 杜尔干:《宗教生活的初级形式》,林宗锦、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社2002年版,第394页。

音现象都纳入我们的观察视线之内时,不仅排除了困难于确定这些声音中何为‘音乐’的困惑,而且还会以更加开阔的视野把握各种声音对仪式的影响,从中也有利于更加细微地研究一般声音和音乐声音对仪式可能产生的共同效应。”<sup>①</sup>据笔者目前的调查,土族婚礼中没有看似非音乐的声响,但运用这一拓宽的视野,为解决土族婚礼音乐中“安昭”舞歌及“酒曲”常常出现与仪式相距甚远的唱词和音调的疑惑,提供了理论依据。

《哭嫁》歌和一组嬉戏纳什辛和媒人的歌,可以说它不仅“在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合,”<sup>②</sup>而且就音乐本体来说虽然在嬉戏纳什辛和媒人的歌中出现了调式的丰富变化,但在曲调的旋法和发展方面却得到了有机的统一。这两组歌与仪式同步发展,是仪式不可缺少的部分之一。然而,“酒曲”和“安昭”舞歌则不然,从歌词的内容上像《蛋酒》歌这样的“酒曲”可以说与仪式的内容密切相关,但目前所唱“酒曲”和“安昭”舞歌曲目均属既可在婚礼仪式中演唱,也可在日常的喜庆节日甚至平时宾客来访之时出现,这样一种放之四海而皆准的状态。社会学家的研究表明:仪式能够使人们互相接近,使扩大了的家庭群体参加集体活动,这种家庭群体的活动能激起人们的一种兴奋甚至是疯狂的状态,此时的人们可能会变得不能自制,对日常的工作或忧虑可以毫不关心,会喊叫、唱歌、演奏乐曲、做一些剧烈的动作、跳舞并且寻求能使人精神振奋的刺激<sup>③</sup>。土族婚礼仪式中“安昭”舞歌和“酒曲”即印证了上述观点,可以说土族婚礼中喝酒即是人们所寻找的最能使人精神振奋的刺激品。土

① 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社2003年版,第71—72页。

② 同上书,第73页。

③ [法] E. 杜尔干:《宗教生活的初级形式》,林宗锦、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社2002年版,第425—426页。

的构建过程中,受仪式的制约和限制逐渐建立。而音乐对仪式的影响则与人们所处时代的人文背景和所追求的时尚有着密切的关系。“传统是一条河流”,相信在特定的历史阶段无论是仪式还是仪式音乐都在发生着变化,但人类婚姻习俗的保持和婚姻仪式的坚持,使得土族婚礼歌传承于青海互助这片生生不息的土地上。

### 结 语

本书在对互助土族婚礼过程较详细描述、廓清每首婚礼歌产生的时间、地点、环境和歌唱人物,尤其是对婚礼歌歌词采用原生语言记录的基础上,试图将互助土族婚礼歌放入互助土族人赖以生存的文化背景中进行多层面的研究。通过对婚礼过程中所使用的器物、音乐、参与角色、仪式以及仪式音乐的分析,本书作出了如下五个层次的推断:

其一,互助土族人信仰藏传佛教,但视白羊毛及白羊为尊、对色彩的独特崇尚以及借助柏香燃烧的烟雾进行祈福的习俗,说明土族人曾拥有更为原始的马纳和象征性器物的崇拜以及萨满教的宗教信仰。角色分析中舅舅和父亲的比较、舅舅的至尊地位以及阿姑们的表现;“入赘婚”和“戴天头”的婚姻形式所表现出的从财产继承、姓氏、居住方式、墓地等均以女方或女方家为主;这些分析所得充分证明了互助土族人曾拥有过母权社会的特征。婚礼中新郎和新郎的母亲为数不多的场面则显示了他们所代表的父权社会。新娘的哭嫁及谢媒仪式的一系列表现,反映出互助土族人曾有过抢婚的习俗。而娘家人对娶亲领头人纳什辛所采取的对待方式,表明互助土族婚姻仪式中明显存在着阈限与融合的仪式特征。

其二,无任何乐器伴奏的互助土族婚礼歌与其所依托的婚姻仪式相辅相成,无论大仪式还是小仪式,婚礼歌总是与其保持相

所进行的表演,不能不让人想起丰收的时节人们在打麦场上用木锨“扬场”<sup>①</sup>的情景、如今,劳动的方式已有改变但打麦场作为户外活动的重要场地这一点却没有改变。丰收自当是耕作劳动人们的喜悦,以丰收时人们的劳动动作变为喜庆的舞蹈动作自然是顺理成章,在此,“安昭”舞的舞蹈动作与劳动之间的密切关系显而易见。然而不容忽视的是“安昭”舞的舞蹈动作和围着中心一物转圈的动作设计,其渊源与宗教舞有着密切的联系,这使得这种舞蹈不再属于妇女的专利。况且,“娱乐活动和艺术的主要形式都来源于宗教,而且长期以来他们都保留了宗教的特点,……人们认识到产生这种情况的原因:因为礼仪在直接针对其他目的的同时,对于人们也是一种娱乐活动。”<sup>②</sup>而“音乐至少为仪式创造了一个特定的情绪氛围,并且它能在听觉层面上将人引入巨大的变化,是能够通过自身威力在情绪和意象之间架起的一座特定的桥梁,它是一个用以转移活力的源泉。”<sup>③</sup>土族婚礼仪式中安昭舞和酒曲的丰富多彩以及风格的迥异在婚礼的庞大结构中得到了容纳,婚礼歌风格的变化与音乐的多样性在此得到了诠释。

综上所述,土族婚礼歌拥有着适应“仪式环境、仪式情绪、仪式目的”支撑仪式所必需的音乐功能,同时音乐对仪式也起到了首先是规定仪式进行发展方向的作用。其次,作为一个用以“转移活力的源泉”歌者可通过诸如增加歌词的句数、舞蹈的时间、延缓衬词句的时值等方式对仪式产生影响甚至掌控仪式过程的时间长短。仪式音乐功能的建立可以说是在土族婚礼古老仪式

① 用木锨将谷物扬起,借助风势吹走干草及较轻杂物。

② [法] E. 杜尔干:《宗教生活的初级形式》,林宗鼎、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社2002年版,第423页。

③ 转引自薛艺兵《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社2003年版,第103页。



于这一乐逗不断的反复,主音的基音效果更加明朗。从前文分析可知“哭嫁”是一种古老的习俗,从音乐上同样可以看出《哭嫁》歌是一首古老的歌。土族人的婚仪中妇女们在保存古老习俗的同时,忠实地保存了《哭嫁》歌的古老特点而代代相传。因此,看似随意唱的婚礼歌其背后深藏着古老的历史和文化。每首歌何时唱、何人唱,正如我们在前文分析中所揭示的那样,都是有其深刻含义和特定性的。古老的仪式,伴随着古老的歌,如果说婚仪随着历史的发展和变迁带有各种复杂的时代烙印,那么,《哭嫁》歌以及具有五声音阶“四度三音列”特点的其他婚礼歌,则更多地表现出的是一种原始性。

其四,歌唱性的衬词句和吟唱性的实词句是婚礼歌音调进行的又一特色。起句首先以歌唱性的衬词句开始,在开门见山地展示土族婚礼歌风格的基础上,引出吟唱性的实词句。这使得土族婚礼歌的核心音调与衬词乐句有着密切的关系。而乐段构成所呈现出以一个乐逗或以一个乐句构成的独特结构;乐句以奇数小节形成的对称结构;都为土族婚礼歌增添了别具一格的特色。

其五,从婚礼歌中为什么要选新娘、阿姑、纳什辛等特定人物来唱一些固定的段落来看,其中蕴含着深刻的人类学内容。纳什辛所扮演的仪式中阈限人角色;阿姑们用歌声为婚礼带来的独特幽默和诙谐;新嫁娘的“圣物”特性的哭嫁;所有这一切均遵守着仪式的规则。从仪式与仪式音乐的关系来说,音乐的概括性是源自于音乐而体现于仪式的一种音乐表现手段,是音乐用高度的概括性对仪式进行的发展方向 and 过程产生影响。仪式的主导性和仪式音乐的依赖性,决定了仪式音乐凭借仪式的丰富内容涵盖日常生活中与仪式内容相吻合的音乐表演形式和内容。仪式的功能性决定了仪式音乐具有整合性的音乐特征。

在结束本书之前,尚有必要说明以下三点:

(1) 本书收集的第一手材料,来源于对有代表性的土族聚居

同的发展方向。这种由仪式内容决定的婚礼歌形成了“主插体”的套曲结构形式。而这种“主插体”结构形式可以追溯到我国宋代的“唱赚”,南宋吴自牧《梦粱录》卷二十记载:“凡唱赚最难,兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声,接诸家腔谱也。”<sup>①</sup>“唱赚”中“缠达”的结构形式与土族婚礼歌的结构颇有相似之处。王国维在《宋元戏曲》中也举有“缠达”的例子,并认为“缠达”由歌舞音乐转达演变而成。笔者认为无论是“回旋曲”、“循环体”还是“主插体”,它们都与民间歌舞有着密切的关系,并且以不断重复某一个段落为形式,以加强某一形象为中心目的。从婚礼歌的结构中,充分证明了土族人拥有早在宋代的“唱赚”中被称为“缠达”曲式的相应结构。互助土族婚礼歌中“主插体”结构的产生与存在应该犹如土族人所经历的古老社会一样源远流长。这表明,“主插体”这一结构不仅深深植根于土族民间音乐之中,而且也是我国拥有类似于“回旋曲”或“循环体”结构的歌曲体裁的活化石。从而为中国民族曲式中存在的这一结构提供了一份有力而确凿的证据。

其三,《哭嫁》歌音列犹如细胞一样,孕育出了婚礼歌独具特色的五声音阶“四度三音列”结构。纯四度+小三度和纯四度+大二度成为婚礼歌音程结构的骨架。玛采尔认为“最古老的歌是以在较窄的音域内不断返回基音的进行为基础”<sup>②</sup>。巴托克在对匈牙利农民歌曲的体系化研究中,也认为农民“喜欢无变化地保留古老的传统”<sup>③</sup>。《哭嫁》歌中主音的延长和随着新娘情绪逐渐激动主音开始明显下滑来看,主音获得了基因和支柱音的意义。由

① 转引自《中国音乐辞典》,人民音乐出版社1985年版,第41页。

② [苏]Л. 玛采尔:《论旋律》,孙静云译,人民音乐出版社1983年版,第89页。

③ [匈牙利]巴托克·贝拉:《匈牙利民歌》,金经言译,中国艺术研究院音乐研究所油印本1985年版,第8页。



展的土壤之改变,都在加速着传统文化、包括土族婚礼歌及其他民间音乐的消亡过程。伴随古老文化的民间音乐将得到继承发扬光大,还是失传,以何种方式得到传承,已经绝不仅仅是人类学家和音乐学家应该关心的问题。作为中华民族丰富的民间文化遗产之一的农民音乐已到了非抢救不可的关键时刻,否则,我们将无颜面对历史、面对后人。这正是每个音乐工作者应努力肩负起的光荣历史使命。

区及部分土族人的调查,对于整个互助土族地区的婚礼歌及个人的歌唱风格均未作分析与比较。之所以指出这一点,是因为笔者在书中已尽力将所收集到的同名异曲在音乐分析的论述中进行了展示,但笔者也已了解到、在笔者未亲访的土族村庄,仍然存在有与本书相关的婚礼歌变体。由于受篇幅及经费所限,未及对其做进一步系统深入的调查和研究,只好留待以后去挖掘。

(2) 下滑音的问题虽未在本书论述,但实际上它是土族民歌中的一个重要议题。从目前笔者所见到和收集到的互助土族民歌来看,互助土族人的音乐是以五声音阶为基础的,而婚礼歌中出现了为数不多的偏音。是按照微升的音不改变旋律的特征来解释它,还是用由于歌唱习惯所致来理解它。这些问题将是笔者下一步关注的问题。

(3) 本书是以互助土族人的传统婚姻仪式作为研究对象的,笔者在实地调查中观察,当今互助土族人的婚礼已大大简化,除唱酒曲外人们只唱为数不多的几首歌,而像“蛋酒”歌、“猪头”歌、迎亲人唱的歌、送亲人唱的歌(《拉浪罗》除外)等会唱者属凤毛麟角,且大多是年事已高的老人。笔者所收集到的婚礼歌包括未收集到完整内容的歌名在内,想必已不是婚礼歌的全部内容。许让先生记载的土族婚礼习俗与本书收集整理婚仪在内容及程序上基本相同,许让先生的书完成于民国时期,但作为土族人的婚姻仪式自当要比这一年限早得多,我们无法推断它早到何时,但最起码它应该在民国初年甚至清代就已存在或从那时开始就已逐步得到完善,但可惜的是许让先生在书中对婚姻仪式所唱的歌只是在不多的地方提及,且寥寥数笔、对婚礼音乐的记录、整理更暂付阙如。今天的互助土族人,尤其是青年人,在较便利的交通、学校的教育和广播、电视的影响下,在某种程度上具有容纳、接受其他兄弟民族文化的胸襟,现代文化的冲击,特别是青年人偏爱新潮的文化取舍行为特征,以及民族民间音乐赖以滋生、发

[11] 李西安、军驰:《中国民族曲式》(民歌与器乐),人民音乐出版社1964年版。

[12] 马占山:《土族音乐文化实录》,中国文联出版社2006年版。

[13] 西安音乐学院图书馆馆藏:《青海民间音乐资料》(一)土族部分油印本。

[14] 《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会、《中国民间歌曲集成·青海卷》编辑委员会编:《中国民歌集成·青海卷》,中国ISBN中心出版2000年版。

[15] 互助土族自治县志编纂委员会编:《互助土族自治县志》,青海人民出版社1993年版。

[16] 互助土族自治县编纂委员会编:《佑宁寺志》,青海人民出版社1988年版。

[17] 土族简史编写组编:《土族简史》,青海人民出版社1982年版。

[18] 张其昀:《青海山川人物》,载《西陲宣化使公署月刊》,1936年第1卷第4、5期合刊。

[19] 周伟洲:《吐谷浑史》,广西师范大学出版社2006年版。

[20] 李克郁:《土族(蒙古尔)源流考》,青海人民出版社1993年版。

[21] 崔永红、张得祖、杜常顺主编:《青海通史》,青海人民出版社1999年版。

[22] 马光星:《土族文学史》,青海人民出版社1999年版。

[23] 梁漱溟:《人心与人生》,文化艺术出版社1988年版。

[24] [美] 路丝·本尼迪克特:《文化模式》,王炜等译,社会科学文献出版社2009年版。

[25] [美] 路易斯·亨利·摩尔根:《古代社会》,杨东莼、马雍、马巨译,商务印书馆1977年版。

## 主要参考文献

### 著作类

#### 一、中文文献(含译类)

[1] [苏] Л. 玛采尔:《论旋律》,孙静云译,人民音乐出版社1983年版。

[2] [匈牙利] 巴托克·贝拉:《匈牙利民歌》,金经言译,中国艺术研究院音乐研究所油印本,1985年。

[3] [俄] 鲍里斯·阿萨菲耶夫:《音调论》,张洪模译,人民音乐出版社1995年版。

[4] 乔建中:《土地与歌》,山东文艺出版社1998年版。

[5] 乔建中:《中国传统音乐》,上海音乐学院出版社2009年版。

[6] 伍国栋:《民族音乐学视野中的传统音乐》,上海音乐出版社2002年版。

[7] 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社2003年版。

[8] 张振涛:《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,山东文艺出版社2002年版。

[9] 杨民康:《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,宗教文化出版社2003年版。

[10] 杨儒怀:《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社1995年版。

LINCOM EUROPA, 1998.

[38] Limusishiden, Jugu and Kevin Stuart, Esitors. Huzhu Mongghul Folklore: Texts and Translations (Huzhu Mongghul Texts: Chileb 983—996 Selwctions, 2 vols.) Asian Folklore Studies April 01, 2006.

[39] Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*. New York, London: W. W. Norton and Company. 1992.

## 论文类

### 一、中文文献

[1] 郭乃安:《试论民间音乐的可塑性》,转引自乔建中主编·导读,《中国传统音乐》,上海音乐学院出版社2009年版。

[2]《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会《中国民间歌曲集成·青海卷》编辑委员会:《错主意再想了》,《中国民间歌曲集成·青海卷》,中国ISBN中心2000年版。

[3] 文化部艺术研究院音乐研究所编:《媒人们搅上坏哩》,《中国民歌》(第一卷),上海文艺出版社1980年版。

[4] 马占山:《土族的风情习俗与音乐文化》,《中央音乐学院学报》1996年第1期。

[5] 黄剑波:《宗教人类学的发展历程及学科转向研究》,《广西民族研究》,2005年第2期。

[6] 祁慧民:《从采借到融合——藏汉语境中的青海互助土族民歌》,《中央音乐学院学报》,2008年第2期。

[7] 祁慧民:《论互助土族民歌的“风搅雪”结构》,《中国音乐学》,2007年第4期。

### 二、英文文献

[8] Qi Huimin, Limusishiden and Kevin Stuart (1997—1998). “Huzhu Mongour Wedding Songs: Musical Characteristics” Chinese

[26] [英] 伯特蓝·罗素:《婚姻革命》,靳建国译,东方出版社1988年版。

[27] [英] 埃文斯·普里查德:《努尔人——对尼罗河畔一个人群的生活方式和政治制度的描述》,褚建芳、阎书昌、赵旭东译,华夏出版社2002年版。

[28] [英] 阿蓝·巴纳德:《人类学历史与理论》,王建民、刘源、徐丹译,华夏出版社2006年版。

[29] [法] E·杜尔干:《宗教生活的初级形式》,林宗锦、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社2002年版。

[30] [英] 维克多·特纳:《仪式过程》,黄剑波、刘博贤译,中国人民大学出版社2007年版。

[31] [奥地利] 内贝斯基·沃杰科维茨:《西藏的神灵和鬼怪》,西藏人民出版社1993年版。

[32] [比利时] 许让:《甘肃土人的婚姻》,费孝通、王同惠合译,辽宁教育出版社1998年版。

[33] 俞顶贤:《中国各民族婚俗》,北方妇女儿童出版社1988年版。

### 二、英文文献

[34] Von Dominik Schroder, *The Monguor of the Kansu-Tibetan Frontier, I: Their Origin, History, and Social Organization*, Transactions of the American Philosophical Society, 1932.

[35] Von Dominik Schroder, *The Monguor of the Kansu-Tibetan Frontier, II: Their Religious life*, Transactions of the American Philosophical Society, 1932.

[36] Von Dominik Schroder, *The Monguor of the Kansu-Tibetan Frontier, III: Record of the Monguor Clans*, Transactions of the American Philosophical Society, 1932.

[37] Limusishiden & Kevin Stuart *Huzhu Mongghul Folklore* [M]



Music 20: Part I, II, III, IV, Chinese Music 21: Part I.

### 其他类

[1] 《玉树》，青海民族出版社 1991 年版。

[2] 《布达拉宫》，文物出版社 1985 年版。

[3] 《拉卜楞寺》，文物出版社出版 1989 年版。

## 附录一 互助土族自治县 民族聚集分布图<sup>①</sup>



民族	多于 70 %	多于 50 %	多于 30 %	少于 30 %	为数不多
土族	☆	★	★	★	★
藏族	☼	☼	☼	☼	☼
汉族	☼	☼	☼	☼	☼
回族	✧	✧	✧	✧	✧

<sup>①</sup> 祁慧民：《从采借到融合——藏汉语境中的青海互助土族民歌》，《中央音乐学院学报》2008 年第 2 期，第 43 页。

### 附录三 歌手简况

姓名	性别	年龄 (大约)	居住地
祁海英	女	37	五十
索贵英	女	50	丹麻
李梅姐	女	38	东山
阿生梅	女	去世	丹麻
李斐然	男	77	东山
cai henjie	女	68	索布沟
Liqiyansu	女	36	东沟
Dong Limuhua	女	32	黄草沟
Xu dasirang	男	33	普登沟
莱德生	男	45	岔儿沟

### 附录二 互助土族自治县 讲土语人口分布<sup>①</sup>

地名	讲土语人口比例	讲土语村庄
丹麻镇	100	花石峡、补家、黄草沟、哇麻、白瓜子、柳家、桦林、普登沟、南沟、温家、乔吉沟、索布沟、汪家、东哈家、西哈家
哈拉直沟乡	100	松布
东沟乡	100	石膏、塘拉、碾先、龙一、龙二、沟脑、卡子、大庄、花园
五十镇	100	霍包、拉日、寺滩、巴洪、上甘滩、奎浪
东山乡	100	白崖合、元保、乔家合、岔儿沟、林家岭、大泉、崖合、脑吾沟
台子乡	60	菜子沟、多斯代
五峰镇	80	子高
松多藏族乡	85	北岔、东岔
红崖子沟乡	80	星家、马鬃、洛儿沟、西山
加定镇	60	堪多、上马九、下马九、他哈龙、巴哈龙

<sup>①</sup> 参见 Limusishiden & Kevin Stuart Huzhu Mongghul Folklore [M] LINCOM EURO-PA 1998, p. 201.

对我的培养中花费了许多宝贵的时间和精力，但他从不计较个人得失。两位导师同出自陕北，我仰慕他们那宽容、勤奋、严谨的优秀品格、治学精神和学术风范。

在这几年的学习过程中，除导师之外我还得到了许多老师的培养和关怀，特别是冯亚蓝教授在我的导师远离西安的情况下，总是热情地给我解答疑难问题，对我的毕业论文提出了宝贵的意见。罗艺峰教授开设的“文化人类学”和“音乐美学”课程为我打开了眼界，拓宽了思路。进校初我个人选修罗艺峰教授的“民族音乐学”课程为我后来进入民族音乐学专业的学习做了必不可少的铺垫。还有高士杰老师、马慧玲老师、陈慧雯老师、梁老师、程天健老师、崔兵老师、吴晓涛老师等都曾给我启迪和帮助，听他们的课业使我受益匪浅。

我衷心地感谢所有给我启迪和关心过我、支持过我的老师和朋友们。最后我还要感谢学校公寓科的领导、老师及值班的老师们在三年的学习中给予我的关心和照顾。”

上述是我硕士学位论文的后记，把它放在这里，不仅仅因为今天读来仍然觉得亲切，导师的音容笑貌和众多老师对我的培养和关心历历在目、更重要的是、我依然想和其中说到或没说到的每个人一起分享收获的喜悦。事实上，我十分庆幸总是能够得到大家的关怀。就说这一次，当我将完成的书稿发给乔老师审阅后，乔老师特地从北京给我快递过来了1998年他与萧梅博士和许乐博士在那加村考察土族婚礼时所拍摄的全部照片。田野调查的经历让我懂得每一张照片的来之不易和珍贵。激动的心情难以用语言表达，崇敬之心油然而生。我觉得、这些珍贵资料的获得、补充，为本书生色多多。

我从家乡青海师大毕业后为人师，初登三尺讲台，之后先进西安音乐学院读硕，再入中国艺术研究院读博、继之又回到大学从教至今，经历了一个由学生而老师、由老师而学生，再由学生

## 后 记

“我于1997年考入西安音乐学院音乐学系，师从戴明瑜教授学习‘音乐编译’专业，不幸的是仅学了一年我就失去了这位可亲可敬的导师。戴老师的去世不仅是我院的一大损失，也是中国音乐翻译界的一大损失，我为失去恩师而悲痛。

作为学音乐专业出身的我，由于在入本院之前，与人类学家Kevin Stuart先生合作，对青海的民间音乐已有一定的研究。院领导、教务处本着对教学负责、对学生负责的指导方针，在罗艺峰院长和音乐学系方建军主任的大力支持下，按校《研究生管理守则》、同意我申请改学“民族音乐学”专业并让我寻找一位校外导师。值得庆幸的是，在前任院长鲁日融教授的引荐下，我能荣幸地拜我国著名民族音乐学家乔建中研究员为导师。

鄂尔多斯婚礼享誉中外，而音乐和内容的丰富性可与之相媲美的土族婚礼却鲜为人知。在硕士论文的定题过程中，当我向导师提出想写土族婚礼时，乔老师非常高兴并说20世纪80年代他曾与苗晶老师在青海互助调查期间就对土族婚礼产生了浓厚的兴趣，曾有研究它的意向。乔老师鼓励我把它写好，从此，我对土族音乐文化的研究在这里定格。在跟随导师学习期间，乔老师在百忙的工作中为我频频指教，特别是在京学习期间，乔老师总是抽星期六和星期天的时间给我上课。在工作繁忙、外出频繁的情况下他也不忘对学生的责任。在毕业论文撰写过程中，更是从选题到结构、从行文到论证，都做了精心全面的指导。导师所具有的学术前沿思想和踏踏实实做学问的学风，使我终生受益。乔老师在



而老师的人生旅程。在两种不同身份的转换中，却有一个不断加深的相同感受：一个学生的成长的确需要老师的精心培育和浇灌。同样，我这本书也凝聚着老师们对我的教导。对于我不同阶段的导师和任课教师将在今后的出版中一一致谢，我想这也是我以后仍将勤奋写作的动力。在此学生再次向尊敬的老师们道一声珍重，并向母校说声谢谢。

我要感谢与我合作多年、给我启迪开拓、丰富我视野的 Kevin Stuart 先生，还要感谢出生于互助的李德春先生和他的妻子鲁万芳女士，夫妇二人常年耕耘在土族民间文化的研究领域，勤奋写作，硕果累累，他们的研究成果和无私帮助，是本书得以完成的强大推手。

我要感谢田运康教授对我多年来的支持、帮助和鼓励，感谢杜靖博士所授人类学课程给我的启迪和对书稿修改的建议。

我要特别感谢十多年来我所遇到的所有的土族歌手们，是他们天籁般的绝妙歌声让我对这个勤劳勇敢民族的民间音乐从最初的好奇，到基于专业因缘的喜欢，进而发展到近乎超越理性的痴迷。虽然大量的土族民歌还没有像其他地方的民歌那样，被列为人类口头与非物质文化遗产民间音乐类国家项目，但我坚信土族民歌无论是在过去、现在还是将来，永远是人类口头与非物质文化遗产中的一朵艳丽奇葩。只要我们勤奋努力、不辞劳苦、精心浇灌、矢志耕耘，这里将呈现出一派花团锦簇、美不胜收的景象。

最后，还要深深地感谢我的家人，是家庭的爱、理解、支持与温暖，伴随我一路顺利走来，虽然步子不大，但却踏实。

祁慧民

2010年6月于青岛